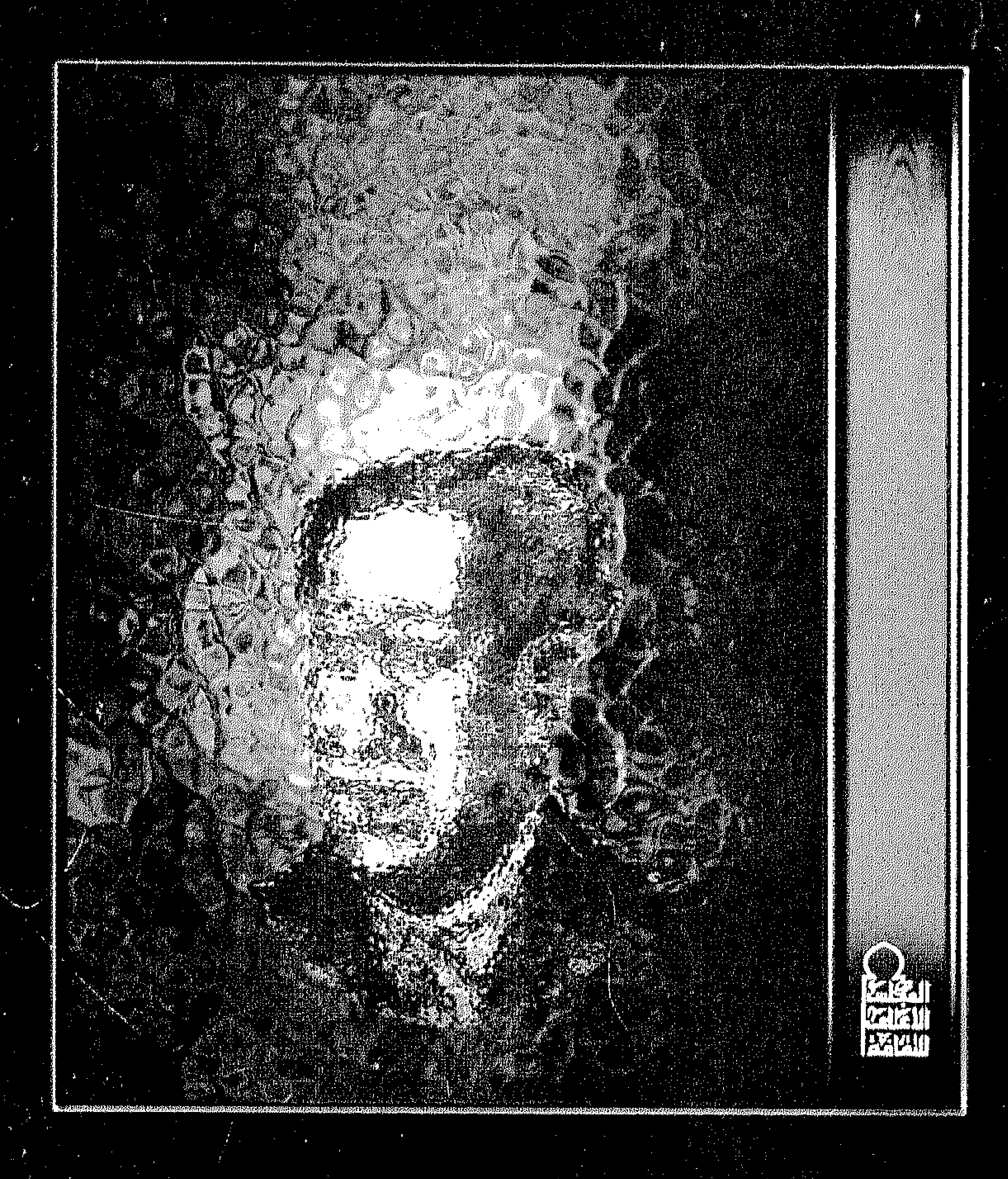
محمد مندور

وتنظير النقد العربي

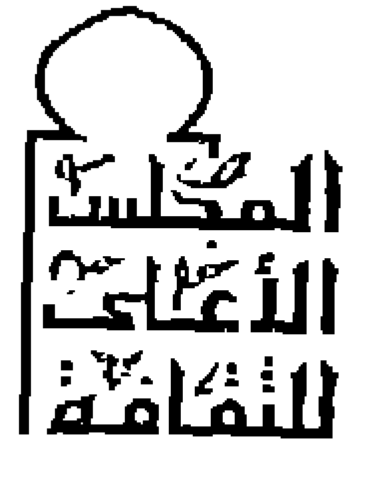


محمد براده

المجلس الأعلى للثقافة

محمد مندور وتنظير النقد العربي

محمد براده



٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب: محمد مندور وتنظير النقد العربى

اسم المؤلف: محمد براده

الطبعـــــة: الثالثة – القاهرة ٢٠٠٥م

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St Opera House, El Gwzira, Cairo

Tel: 7352396 **Fax**: 7358084

مندور من منظور نقد النقد

على رغم أن كتابى "محمد مندور وتنظير النقد العربى" هو حصيلة أطروحة جامعية ناقشتها فى جامعة السوربون، عامَ ١٩٧٣، فإننى أُحس اليوم أن الأمر لم يكن يتعلق بأُطروحة قَدْرَ ما كان تَعلةً لطرح أسئلة وصوْغ تصورات كنتُ أعتبرها، آنذاك، أساسية ومفصلية فى سياق الانتقال من مرحلة مُتثاقفة إلى أخرى، وفى سياق التَصادى مع فورة المناهج النقدية الحديثة التى غمرت الساحة الفكرية بفرنسا منذ بداية الستينيات.

وفى الحقل النقدى العربى، خلال الفترة نفسها، كان الخطاب السائد يمتح من الانطباعية ومن علموية جوستاف لانسون وسانت بوف وتِين، ومن نقد نفسانى مُبتَسر، ومحاولات نقدية مُتمركسة أو جدلية تاريخية وثُوقية...

ولا شك أن الجامعة المصرية، بتاريخها وأعلامها وانفتاحها على الأساتذة الأجانب، كانت محفلاً أساسيا فى مجال إضفاء المشروعية على مناهج تدريس الأدب وتقويم إبداعاته، وبلورة طرائق تدريسه ونقده. وبِحكم النشأة والمثاقفة، فإن شعبة اللغة العربية وآدابها بجامعة القاهرة، اعتمدت لعدة عقود، على المنهج اللانسونى وعلى أمشاج من مناهج التاريخ الأدبى والسوسيولوجيا الوضعية التى تعتبر أن الأثر الأدبى هو الرجل (المبدع)، فتستخرج حياته من كتاباته...

لكن، لحسن الحظ، كان هناك نقد آخر، خارج أسوار الجامعة، يواكب الإبداعات الجديدة فى الشعر والرواية والقصة والمسرح، وكان هناك شعراء وكتاب يغذون النقد استنادًا إلى تجاربهم الإبداعية؛ وكانت هناك مجلة "أدب" لأمين الخولى، ومجلة الآداب البيروتية ومنابر أخرى، حملت أنفاسًا مغايرة تتراوح بين الفلسفة الوجودية السارترية والرؤية الماركسية الجذرية. من ثم لم تبق الجامعة حصنًا متفردًا بإضفاء المشروعية وتحديد مقاييس النقد ومناهجه. ولعل لحظة المواجهة بين طه حسين وكل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس

(فى الثقافة المصرية)، هى تجسيد لذلك الصراع النقـدى مـن أجل توسيع مفهوم الأدب ومناهج التحليل والقـراءة والتأويـل، على ضوء ما كانت تحبل به ساحة الإبداع من أشـكال ورؤى حداثية، وعلى ضوء ما كان الأَدب الكونى والفكر النقدى ينْتجانه من تصورات ونظريات تكسر شرنقة الموروث وتستشرف آفاقًا أرحب.

وجدتُ، وأنا أتأمل الوضعية النقدية العربية، فى الستينيات، بأن هناك إِرهاصات تحولٍ فى مفهوم الأدب، وتطلعًا إلى قراءة مختلفة للإبداع المنخرط فـى سـيرورة ملاحقـة التضـاريس والمنعرجات والتصدعات، مع استمرار السلطة الأَكاديمية فـى "ضبْط" المجال النقدى...

وإذا كنتُ قد اخترتُ كتابات الناقد محمد مندور، فلأنه كان يمثل حالة بارزة، لافتة، يمكن أن تُسْعفنى على تجليـة بعـض الالتباسات التى تحف مجال النقد، وتفتح فى الآن نفسه، الطريق أَمام استحضار المسكوت عنه ومساءلته.

وخلال الفترة التى أنجزت فيهـا هـذا البحـث (١٩٧٠ – ١٩٧٣)، كانت عُـدتى النقدية فى بداية تكونها وكذلك اطلاعى

على النظريات الأدبية والمناهج التحليلية الحديثة. من ثم كان هذا البحث وسيلة لتعميق صِلاتي بما كانت تعج به الساحة الأدبية والنقدية في فرنسا عبر مناخ سياسي اجتماعي تُدثره غلائل هَبة مايو ١٩٦٨ الطلابية، وتَحُوطه تنظيرات رولان بارت وجريماس، وفوكو، وليفي ستروس، وبورديو، وتودوروف... وفي كل ذلك ما يزكي نقد النقد ويشجع على خَلْع رداء "القِس" وارتداء جُبة "الساحر" المفتون بما لم يتكشف بعد.

إن نقد النقد – في كل المجالات – يكتسب شرعيته وضرورته، من كوْن كل مجتمع يتعيش ويستملك ويحاور مجموعة من الخطابات لا ينظمها الائتلاف بقدر ما يخترقها الاختلاف والتعارض والتصارع. وكل واحد من تلك الخطابات ينتج مفهومات ورموزًا ومرجعيات أيديولوجية لا يمكن أن تعرف استقرارًا نهائيا. وهذه سمة متولدة عن طبيعة الحياة وجدليتها وتجددها. وفي مجال النقد الأدبي، كان نقد النقد دومًا هو المقْفَز الممهد لبلورة طرائق إبداعية مستجدة، وهو الضمان الحائل دون تجمد القوالب وسيادة المنوالية واجترار البلاغة المقننة... والنقد الأدبي، كما صار معروفًا اليوم، لا يقتصر على

أن يكون شرحًا أو تفسيرًا للنص، بل هو خطاب ينْتج فى سياق معين ويتفاعل مع سجلات معرفية ويستثمر الخبرة الذاتية والشعورية لينتج بدوره معرفة تتوخى تَنْسيب الحقيقة وفتح النص على التأويلات الممكنة...

من هذا المنظور، أعدتُ قراءة كتابات مندور النقدية والفكرية. لقد عاد مندور من رحلته الدراسية بفرنسا (تسع سنوات) ممتلئًا حماسًا، مؤمنًا بضرورة التجديد، مُتشبعًا بالقيم الحضارية التى استوعبها فى مجالات الأدب والفن والمعمار، وتدبير شئون المجتمع تدبيرًا ديمقراطيا. وكانت مقالاته "فى الميزان الجديد" تعكس هذه الروح الوثابة، الجريئة فى الطرح والنقد. وتَدْريجا، بدأ مندور يدرك ثقل الشروط المحيطة بإنجاز الفعل المغِير، وغدا مشروطًا بما أسماه بورديو "الشروط المتيحة"، أى جُملة العناصر والمكونات والصراعات التى تُتيح للفرد داخل المجتمع أن يُنْجز شيئًا ما، أنْ يكتسب وضْعًا اعتباريا معينًا، لاحَسَبَ مشيئته أو تمنياته وإنما وَفْق تلك الشروط المتيحة...

من هذه الزاويـــة، يأخذ التحليل وجهةً أخرى تَنأى عــن الإسقاط أو افتراض قوة لَدُنية مُلْهِمة تُبِــوئ المبــدع مكانـــة متميزة. انطلاقًا من هذه الملاحظة، أَعَدْنا النظر فــى خطــاب مندور النقدى، بِترابُطٍ مع موقعه داخل الحقل الثقافى المصــرى ما بين ١٩٣٦، و١٩٥٢، وعَبْر المفهومات الأساس التى شكلت وَعْيَه وأيضًا لاوَعْيَه الثقافى.

إن تحليلنا لكتابات مندور النقدية والفكرية والأيديولوجيـــة وَفْق التسميات التى اختارها هو لمساره النقدى، لا يعنـــى أننـــا نوافقه على تلك التقسيمات، وإنما انطلقنا منها لكشف خلفياتهـــا وننقضُ أحيانًا مدلولاتها، ما دامتْ نوايا الناقد أبعد من أن تكون هى الحكَم، وما دام التحليل السوسيولوجى وتفكيك الخِطاب، هما المقياسان الأدق لأنهما سبيلٌ إلى التنسيب وربط الخطاب بالموقع والشروط المتحكمة فى صُنْعه وتلقيه واستهلاكه.

والواقع أن مسألة "التفاوت" المســتمر بــين فتــرة إنتـــاج الخطابات النقدية الأوربية – العالمية، وفترةِ وشــروطِ تلقيهـــا داخل الحقل الثقافى العربى، هي عنصر إشكالى كثيرًا ما يطمس الفَهْم و يحرف التفــسير. ذلك أن المناهج والمفاهيم والخطابات

النقدية "الأوربية" تظل مُلتصقة بِمناخٍ يُنتج المعرفة فى مختلف العلوم وبِخاصةٍ العلوم الإنسانية التى تَمد النقد الأدبى بمقـــولات ومفهومات إجرائية... بينما نفتقد نحن هذا الإسهام فـــى إنتـــاج المعرفة العلمية، وغالبًا ما نتعيش على الاقتـــراض والاقتبـــاس والترجمة، فى غيابِ استحضارٍ دقيق لسياق إِنتاج تلك المعرفـــة وتجلياتها التطبيقية...

يكون من الطبيعى، إذن، أن تظل اجتهادات نُقادنا، علـــى رغم ما قد تتميز به من جهد وابتداع، مفتقدةً للالتحام والإجرائية المضيئة للنصوص العربية بطريقة ملائمة. وأكثر ما ينطبق ذلك على النقد العربى المنْتَج قبل الثمانينيات، أى قبـــل أن تَتوطـــد وسائط المعرفة وسرعتها، وقبل أن يهتم عدد من الباحثين والنقاد العرب بِاسْتيعاب وتَمثل النظرياتِ والمناهج حينَ ظهورها، ومن مُنطلق تَنْسيبى...

بالنسبة لمحمد مندور، فإن ما تزود به خلال إقامتـــه فـــى فرنسا، كان متصلاً بمستوى الإنتاج المعرفى خلال ثلاثينيـــات القرن الماضى، ولم يتمكن، بعد عودته إلى مصر، من متابعة ما جَد من نظريات ومناهج وطـــرائق تحليل النص الأدبى وتأويله،

خاصة منذ الخمسينيات للقرن العشرين. فضلاً عن ذلك، فإن الأزمة السياسية خلال الأربعينيات، قادَتْه إلى حَوْمةِ الفعل السياسي والنضال الاجتماعي، فكتب سلسلة مقالات فكرية، أيديولوجية متميزة كان لها تأثير واسع، بينما ظل – في مجال النقد الأدبي – يتعيش على ما تبقى في زوادته اللانْسونية من منهج "شرح النصوص" والاتكاء على التعريفات المدرسية بوصفها مقاييس تسند الحكم النقدي أو تُبرر الانطباعات وحُدوسَ الذوق.

بطبيعة الحال، مثل هذه الاستخلاصات التي انتهيتُ إليها في دراستي عن "مندور وتنظير النقد العربي"، لا تُلغي إشعاع كتابات مندور ضمن سياقها وأوانها، ولا تُنكر إسهامها في تَقْليب التربة النقدية وإعدادها لمرحلة تالية. إلا أن تَناوُل إنتاجه من منظور "نقْد النقد"، هو ممارسة ضرورية للتخلص من رواسب التعميم، والتقديس، والتقدير الأعمى. وهذا ما بدأ يتحقق لاحقًا في مجال النقد العربي الحديث منذ سبعينيات القرن الماضي، حيث أخذ النقد والنقاد منحى آخر يَتَصادَى مع أَسئلة معرفية وثقافية مُتصلة بِلحظةٍ جديدة من المثاقفة وإعادة النظر في

الموروث. فعلاً، فإن انفتاح جامعاتنا وبَاحثينــا علــى منهج البُنيوية والألسنية والسيميائية والتحليل النفسى، وسوسـيولوجيا الأدب ونظريات الهيرمينوطيقا التأويلية، و"علم" السرديات... قد حرر النص الأدبى العربى من أحادية القراءة ومــن اختزاليــة شَرْح النص وترجمة دلالاته إلى مقولات وَأفكَار سابقة عنه فى الوجود. وهذا لا يعنى أن هذه المنــاهج الجديــدة قــد حلــت المعضلات، وحققت "عمليةَ" النقد التى كانت تُراود النقــاد منــذ القرن التاسع عشر، لأن طبيعة النص الأدبى المتعددة الانتماءات والسجلات واللغات، تَتأبى عن حَبْسِه داخل قُمْقُم النقد المقَــنن، الصارم فى مقاييسه وأحكامه. مِنْ هنا، يكتسب نقدُ النقد شرعيتَه المتجِددة لأنه هو السبيل إلى إعادة النظر فى مــا يُنجَــز مــن خطابات تُؤطر المجتمع وتصوغ أسئلته وإجاباته المؤقتة.

لقد مضى أكثر من ثلاثين سنة على كتابة هــذه المحاولــة النقدية انطلاقًا من "حالة" محمد مندور. ولو قُدِر لــى أن أُعيــد كتابتها اليوم لَرُبما اختلفَتْ عما هى عليه الآن؛ لكننى مــا أزال مقتنعًا بمنهجها الذى استمد الكثير من سوسيولوجيا الأدب عنــد لوسيان جولد مان وبيير بُورديو بالأخص، اقتناعًا منى باحتياجنا

إلى هذا النوع من النقد لنتخلص من النظرة التقديسية ومن الأحكام الانطباعية التعميمية، ومن مفهوم الأدب "الأثيرى" الطافي فوق شروط إنتاجه. وكنتُ آملُ أن يُتابع باحثون مصريون تعميق مجال دراسة الحقل الأدبى والثقافى بمصر، لكننى لم أقرأ سوى أطروحة الصديق ريشار جاكمون بعنوان "بيْن كتَبة وكُتَّاب: الحقل الأدبى فى مصر المعاصرة"، ترجمة بشير السباعى، دار المستقبل العربى، ٢٠٠٤. وأرجو أن يحث هذا التحليل المتميز باحثين مصريين على استكشاف تعقيدات الحقل الأدبى بمصر حيث يُتاح للأجيال الجديدة أن تعيد قراءة الإبداعات قراءةً مُغايِرة تُدمجها فى أسئلة الحاضر والمستقبل.

ولا أظن أن كلمات شُكر ستَفى بِامتنانى للمجلس الأعلى ولأمينه سِى جابر الصديق العزيز، على إعادة نشر دراستى بمناسبة مرور أربعين سنة على رحيل محمد مندور. أملى أن يجد الشباب المصرى القارئ فى هذا الكتاب تَوْكيدًا لاعترافى بما منَحتْنى إياه مصر من معرفة وصداقات جميلة.

محمد براده

القاهرة: ٢٠٠٥/٦/١٢

إهداء الطبعة الثانية

في هذه الطبعة الثانية التي تصدر بالقاهرة، أود أن أهدى هذه المحاولة المكتوبة سنة ١٩٧٣، والتي أَبقيتُ عليها كما كتبتْ أول مرة، إلى مصر الرائدة اعترافًا بما أدين لها به من تعلم وخبرة وصداقات.

فعسى أن يجد بعض الشباب المصري، في هذا الكتاب، عناصر حوار متجدد يعكس هموما مشتركة على امتداد الثقافة العربية. ومصر، بالنسبة لي، هي دَوْمًا أفق لمستقبل نعيشه جميعًا على رجاء أن تعمده الحرية، وتسنده الديمقراطية وتقود خطواته قُوى التغيير والتقدم.

محمد براده

١٩٨٦/٢/١٢

إشـــارة

هذا الكتاب، هو فى الأصل، أطروحـــة جامعيـــة كتبتهـــا بالفرنسية تحت إشراف الأستاذ أندريه ميكيل للحصـــول علـــى دكتوراه السلك الثالث من جامعة باريس، وقد تمـــت المناقشـــة بتاريخ ١٩ يونيو ١٩٧٣، وشارك فى لجنة المناقشة الأســـتاذ: جمال الدين بن الشيخ، والأستاذ تروبو.

وقد حالت مشاغلى دون ترجمتها إلى العربية، مـــع أننـــى كتبتها لقراء عرب تهمهم معضلات النقد ومجالاته وإشـــكالياته. لذلك فإن محاولتى هذه، رغم منطلقها الجامعى، هـــى بالدرجـــة الأولى، بحث عن إجابات لأسئلة كثيرة كانت تبدأ مـــن الكتابـــة النقدية لترحل بى إلى محيط الأيديولوجيا.. أسئلة حاصرتْنى فلم أجد وسيلة للتخلص منها إلا بالكتابة عـــن "حالة نقدية" تستوعب

خصُوبة الأسئلة.. من ثم كانت رحلتى صحبة مندور.

وأدود أن أقول لأستاذى وصديقى أندريـــه ميكيــل بـــأننى سعدتُ كثيرًا بإشرافه وحلقاته الأسبوعية، وسعدت أكثر بمعاملته لطلبته، وبتطبيقه، عمليا، لمبدأ حرية التفكير. فليعتبر ميلاد هذا الكتاب بداية لصداقة راسخة.

مقدمة

من بين الأسباب التي حَدتْ بي إلى اختيار دراسة أعمال الناقد محمد مندور، ما لاحظته من تفاوت مستمر بيْن النقد العربي المعاصر والنقد الغربي: ذلك أن ثقافتنا تتأخر دائمًا في التعرف على الاتجاهات والمذاهب الأجنبية، وكثيرًا ما يتم التعرف بعد أن تصبح تلك الكتابات مستنفدة لأغراضها عند مَنْ صاغوها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعرف قلما يكون تاما ودقيقًا، ويلزمه الكثير ليصبح مبنيا على فكر نقدي قادر على التمثل والاستيعاب.

وأحسن مثل يوضح ملاحظتنا، استحضار المسار الذي قطعه المذهب الوجودي ليلتقي بالفكر العربي. فبالرغم من أن هذا المذهب رافق الحرب العالمية الثانية وعاش ازدهاره في

بداية الخمسينيات، فإن ترجمة بعض أعمال سارتر وسيمون دى بوفوار لم تظهر إلا ابتداء من سنة ١٩٥٥. وإذا كانت موضوعية الالتزام قد تسربت بكيفية أو بأخرى، إلى صفوف نخبة المثقفين العرب فى الحقبة نفسها، فإن النص الأساسى الذى أوضح فيه سارتر أسس نظرية الالتزام، لم يترجم إلا فى سنة ١٩٦٠[١].

وبالإمكان تعداد الأمثلة. وأقربها إلينا زمنيا، الأبحاث المتصلة بمجال اللسنيات والبنيوية. ذلك أن القارئ العربى الذى لا يعرف لغة أجنبية، لم تتناه إليه أصداء هذه الدراسات، وبخاصة دراسات النقد الجديد، إلا فى سنة ١٩٧٠[٢].

إلى جانب هذه الملاحظة، هناك التشخيصات ذات المظهر المتعمق، التى ما انفك بعض نقادنا يجترونها حول أزمة النقد العربى فى رأيهم، كل الضعف مصدره انعدام نظريات فلسفية تُسند المدارس النقدية كما هو الحال بالنسبة للثقافات المتقدمة..[٣].

على أنه إذا كانت هاتان الملاحظتان تؤكدان الأزمة، فإن هذه الأخيرة ما تزال فى حاجة إلى تشخيص وتحليل. ويبدو لى

شخصيا، رغم المقالات والأحاديث والخطب التى دُبجتْ بقصد توضيح أصول الأزمة التى يتخبط فيها الأدب العربى، أن الحاجة لا تزال ماسة لإعادة النظر فى المسلمات والأسس التى ترتكز عليها مفاهيمنا الثقافية المسئولة عن هذا المأزق الذى نَستَشعرْه فى كل المجالات.

وكان لا بد من صدمة ٥ يونيو ١٩٦٧، لكى يجرؤ بعض المثقفين على التفكير بطريقة جذرية وبصوت جهير. والاتجاه السائد اليوم عند الطليعة يتبلور فى ضرورة إعادة صنع كل شىء من جديد.

أما فى ميدان النقد الأدبى فإن الحصيلة عجفاء: سواء فى مجال تحليل الشروط الاجتماعية للإنتاج الأدبى أو فى مجال الأبحاث اللسنية والجمالية، تَبْدو الأدوات والمنطلقات غير ملائمة. ذلك أنه بالرغم من كثرة الرسائل الجامعية والدراسات المتخصصة فى الأدب العربى، يبقى معظم هذه الكتابات منغلقاً فى مفاهيم ومناهج لا تاريخية وانطباعية، وإن كان هؤلاء الدارسون يكثرون من إعلان تشبثهم بالمبادئ "العلمية" خاصة فى المقدمات والخواتم(٤).

والواقع أن العديد من الدراسات المنشورة منذ بداية هذا القرن، تتضح بالتأويلات المثالية وبالانتقائية، مما يجعلها تنوء تحت ظلال المناهج المقتبسة فى عُجالة، والمستعملة لأغراض آنية.

لكن هذه الملاحظة لا تمنعنا من الإقرار بالخدمات التى قدمتها بعض هذه الدراسات المرتبطة بسياق اجتماعى وتاريخى مُعين. ونكتفى بالإشارة إلى مثال مستمد من دراسات طه حسين النقدية، فعندما حاول أن يعيد الاعتبار للشعراء "الملعونين" استنادًا إلى مقاييس فنية، اضطر إلى التذكير بحقائق أصبحت الآن ضمن المسلمات لدينا، ولكنها كانت غير مقبولة عند غالبية الرأى العربى المسلم منذ أربعين سنة. ومن ثم تلك الضجة التى أثارها المتزمتون حينما حاول طه حسين أن يربط بين حياة اللهو والخلاعة لبعض الشعراء كأبى نواس وبشار، وبين المناخ العام للمجتمع العباسى الذى كان يسمح بازدواجية السلوكات والتأرجح بين المتعة والزهد حتى بين الخلفاء والأمراء"(٥).

إلا أن هذا المنظور الذى انطلق منه طه حسين غير كاف، ليس فقط لأنه يفترض مسبقًا ترابطًا آليا بَيْن الشاعر والبيئة، بل

كذلك، وبالخصوص، لأن النص الأدبى يفتقد الكثير من جوهره عندما يُختزل إلى مجرد مرآة عاكسة. ومن ثم فإن العلاقات المعقدة القائمة بين النص - والمنتج - والمجتمع، تظل فى حاجة إلى التجلية والتحليل(٦).

طبيعى أن المرحلة التاريخية التى يعيشها المجتمع العربى المرتبط بالأجنبى، والمتطلع إلى استكمال التحرر الوطنى، تؤطر نشاطات ومواقف المثقفين وتلقى على عاتقهم مسئوليات تتعدى نطاق الاختصاص، وتتجاوز الأدوار المحددة لهم فى المجتمعات "العادية". ونجد مثالاً لذلك فى روسيا القيصرية حيث لم يكن بإمكان تشيرنيفسكى أو بييلنسكى أن يكونا مجرد ناقدين يساعدان القراء على فك ألغاز الأعمال الأدبية.

لا عجب إذن، واستنادًا إلى هذه الملاحظة، أن يكون النقاد العرب الذين مارسوا تأثيرًا على ثقافتنا المعاصرة ليسوا هم أولئك الذين أعادوا دراسة إعجاز القرآن من المنظور القديم نفسه، أو شرحوا معلقات الشعراء الجاهليين دفاعًا عن "خلود" اللغة العربية... وإنما أثر النقاد الذين حاولوا الانخراط فى حركة التاريخ بكليتها وجدليتها، وأبرزوا ديناميتها فى مجال

الثقافة. فالأمر يتعلق فى العمق، بتشييد الثقافة القومية المثلومة والمستَلبة تحت وطأة الاستعمار، ونتيجة لجمود المتشبثين بأذيال الماضى.

إن هذه التقييمات العامة هى التى تحدد، منذ البداية، جوانب دراستنا لمندور: إذْ لا يمكن أن ندرس ناقدًا "ناشطًا" فى مجتمع تعرض للمثاقفة، استنادًا إلى كتاباته فقط، وبمعزل عن الشروط المتحكمة فى المجال الثقافى الذى ينتمى إليه.

إننا غير مقتنعين بالمنهج الذى يتخذ المذاهب الأدبية المقتبسة عن أوربا، إطارًا مميزًا للممارسات النقدية العربية، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتبلور متغايرة بالحتم. ومن ثم فإن كل تعميم لمثل هذه المقاييس لا ينفذ إلى خصوصية الاتجاهات عندنا. وإذا كان بعض النقاد الغربيين ينتهون، مثلاً، إلى تحديد النقد بأنه: "تعميم لممارسة أدبية متعاصرة" مما يجعل: "المناهج النقدية للفترة الكلاسيكية مبينة على ضوء الأعمال الأدبية للكلاسيكيين، والنقد الرومانسى يتبنى مبادئ الرومانسية نفسها (أى التحليل النفسى واللامنطق الخ..)[٧]، فإننا لا نرى جدوى فى مثل هذا التعريف مطبقًا على حركتنا النقدية.

معنى ذلك، بعبارة ثانية، أن تحديد مركز الثقل لأحد المفاهيم أو لمجموعة مصطلحات منقولة إلى مناخات أدبية أخرى، يستلزم الرجوع إلى المصدر الأول لهذه الأدوات المفهومية. إن هذا التحوط المنهجي يفرض نفسه علينا، لأننا نعلم أن معظم نقادنا، منذ حُسين المرصفى، قد اتجهوا صوب المستودع الأدبى الأوربى بحثًا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقييم روائع التراث العربى. وهذا ما يترك فى نفوسنا، عند قراءة العقاد والمازنى وطه حسين وهيكل، الانطباع بأنهم يجهدون فى إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار جوانبه المهمة، حتى لا يكون مختلفًا فى شىء عن التراثات الأدبية للأمم "المتقدمة"(٨).

فى الآن نفسه نلاحظ أن محاولات النقاد "الخُلص" الذين حاربوا الثقافة المستوردة، لم ينجحوا فى إعادة تقييم التراث بالاعتماد فقط على مفاهيم مستخلصة من الثقافة العربية التقليدية. وبدلاً من أن يجددوا النقد العربى على أسس يريدونها "أصيلة". انتهى بهم الأمر إلى نفض الغبار عن قاموس البلاغة القديمة. شاهدنا، فى النهاية، مجهودات مصطفى صادق الرافعى

وأحمد حسن الزيات تنضاف إلى الكتـب والشـروح البلاغيـة المعروفة منذ أبى هلال العسكرى(٩).

إذا أبعدنا اتجاه هؤلاء النقاد "الخُلص"، وهو إبعاد يفـرض نفسه على الأقل بسبب عدم توفر هذا الاتجاه على آفاق وفعالية نتيجة لتجاهله للتاريخانية، فإن الاتجاه الحديث (الـذى تعـرض للمثاقفة) هو ما يتيح لنا تتبع مسـار إشـكالية النقـد العربـى المعاصر.

على أننا لا نتغيا استعراض الحصيلة النقدية أو التأريخ لها، بل إبراز اللحظات الأساسية التى يرتكز عليها نمط من التنظير، وتجلية الخطوات المرتبطة بكثير من العوامل التى أعطت النقد إمكاناته وحدوده.

نستطيع الآن، نتيجة للتباعد الزمنى الفاصل بيننا وبين بداية النهضة العربية، أن نضع الأصبع على أصل أزمة النقد العربى التى لا يمكن فصلها عن الأزمة الشاملة للمجتمع. وحين نـربط بين الأزمتين لا نقصد التخلص من شيء محدود بتعويمه فـى متاهة دائمة الحركة، إذ يلزم الانطلاق من المظاهر "المحليـة" لأزمة النقد، لكـن دون إغفال تفاعلها مع المحددات الاجتماعية

والسيرورة التاريخية. ذلك أن ربط الحقـل الأدبـى بالحقـل السياسى وبالمؤثرات الأجنبية يفسح المجال أكثر، لموضعة النقاد وفهم آلية (ميكانيزم) النقد الأدبى وطرائقه فى تفاعل جدلى مـع الثقافة والمجتمع. وما يجعلنا نُلح على هذه النقطة هـو غيـاب الدراسات الاجتماعية للأدب من منظور واضح لا يرمى إلـى إضفاء هالات القداسة والرضا على النفس.

لقد تساءلتُ، من جهتى، عن إمكانية الإسهام فـى دراسـة إشكالية النقد العربى. وأفضى بى التفكير، مع مراعاة قـدراتى والوقت المتوفر لدى، إلى الاقتصار على دراسة أعمـال ناقـد واحد وملاحقة مفاهيمه ومساره النظرى، لأن من شـأن هـذه الدراسة ذات المنطلق المحدود، أن تساعد على توضيح إمكانات وحدود نظرية نَقدية موثقة الصلة بمرحلة مُعينـة، وبتطبيقـات وممارسات يمكن تشريحها. ولكى تكون مثل هذه الدراسة مجدية يتحتم اختيار ناقد ذى "تمثيلية" ثقافية حتـى لا تبقـى المشـاكل المطروحة سجينة الخصوصية والهامشية.

خلال إقامتى الدراسية بمصر (مـن ١٩٥٥ إلـى ١٩٦٠) كانت كتابـات محمد مندور تملأ الصـحائف والأسماع، وكان

صاحبها يواصل بالجدية والصدق اللذين عُرِفَ بهما منذ ١٩٤٤، نضاله ومعاركه لبلورة مذهب أطلق عليه "المنهج الأيديولوجى فى النقد"، اعتقادًا منه أن هذا الاتجاه هو الذى سينقذ النقد العربى من ضعفه، لأنه حصيلة مسار خصب ومتنوع. ولا شك أن المناخ المحموم الناجم عن صعود فكرة القومية العربية والفهم العاطفى الذى طُرِحَتْ به، قد قَوى من وهم الخلاص عن طريق بلورة أيديولوجية متميزة وسحبها على كل المجالات.

طبيعى أن تعقب تلك الفَوْرة القومانية ساعاتُ التعمق والنقد، لأن مشروعية الحركات وضرورتها لا تُبرر الابتسار والمغالاة فى معاكسة منطق العقل، وجدية التحليل. ولأن التاريخ، فى النهاية، لا تصنعه رغائب وطموحات الأشخاص.

دقت، إذن، أجراس النقد بأصوات مختلفة، وعلى درجات متفاوتة من الوعى والإدراك. لكن ما نحرص على تسجيله هنا، هو أن الذين اضطلعوا بمهمة وضع مناهجنا النقدية موضع التساؤل ليسوا هم أساتذة الجامعة هذه المرة. لقد انقضى ذلك الزمن الذى جرؤ فيه طه حسين على التوسل بالشك الديكارتى

لدراسة الشعر الجاهلى. انقضى ذلك الزمن وتحولت الجامعة إلى سلطة لكفالة المشروعية الثقافية، وتخريج الإطارات والباحثين المنسجمين مع المؤسسات المسيطرة.

فى المرحلة الأخيرة من تاريخ مصر، أصبحت معظم الأطروحات الجامعية تستهدف الحصول على وظيفة أو كرسى، وأضحى الأساتذة يتحصنون فى عُزلة أبراجهم العاجية. لم يبق فى الميدان سوى النقاد الذين تحركهم حوافز أخرى تحدو بهم إلى ربط الثقافة بالصراع الاجتماعى والسياسى وتحمل عواقب هذا الاختيار فى شجاعة(١٠).

لكل هذه الاعتبارات توخينا الاستفادة فى دراستنا، من المناهج والأبحاث المنجزة فى مجال علم الاجتماع الأدبى وتطبيقاته النقدية، لأنها تعطى الأسبقية للجدلية التاريخية. صحيح أن الثقافة العربية لا يمكنها أن تظل بمعزل عن المناهج الحديثة المتناسلة فى مجال العلوم الإنسانية، ولكن السؤال الجوهرى المطروح هو: كيف السبيل إلى اختيار المنهج الملائم؟

بتعبير آخر، كيف يمكن تجنب الفهم الخاضع للمثاقفة عند معظم النقاد العرب الذين يعمدون إلى اختيار مناهجهم وأدواتهم

التحليلية من مستودع المناهج الأجنبية بدون أن يتمثلوها تمثلاً نقديا، وبدون مراعاة خصوصية المعطيات التي يدرسونها؟ إن انعدام الفهم النقدي للثقافات الأجنبية وإهمال الأبعاد القومية، كثيرًا ما يؤديان إلى تطبيقات أو تأويلات تطمس كُنْهَ العمل الفني المنقود، أو تقودان إلى تَجاور مُتنافر لمجموعة من المصطلحات.

على أننا لا نزعم إمكانية تحديد "أفضل" منهج لدراسة الأدب العربي، وإنما نكتفي بالإلحاح على أهمية هذه الإشكالية التي تعترض كل باحث ينتمي إلى ثقافة مُنتسبة للعالم الثاني.

لقد آثرنا، فيما يخصنا، استيحاء المناهج الصادرة عن البنيوية التكوينية كما بلورها كل من جورج لوكاش ولوسيان كولدمان، وبيير بورديو(١١). وفي رأينا أن ميزة هذا المنهج تتمثل، فضلاً عن مرونته المفهومية، في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد. ولما كان معظم الدراسات المتصلة بالمجتمع العربي وثقافته مطبوعًا بإضفاء القداسة على حساب التحليل الموضوعي، فإن الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها

وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم فى تخليص دراساتنا من هالات التقديس والتبرير القائم على أحكام مسبقة.

ربما يرفض بعض الباحثين هذا المنهج مُؤثرين مُلاحقة "الذوق الجديد" المتمثل حاليًا فى التطلع إلى تحقيق عملية الأدب وتخليص نصوصه من "أعباء" التاريخ وثرثرته. إلا أننا نعتقد أن الأدب والفكر العربى لا يزالان فى حاجة ماسة إلى الدراسات المسعفة على وعى المشاكل المتميزة لثقافتنا وعلى تعميق الفكر النقدى اللازم للتجديد، عبر المواجهة والتفاعل. ولأن دراستنا هذه موجهة أساسًا للقارئ العربى، فإنها تنطلق من المنظور الذى نعتبره ملائمًا لإعادة طرح بعض القضايا والمشاكل فى النقد.

واضح إذن، أن نيتنا لا تتجه إلى كتابة سيرة محمد مندور وتتبع تفاصيلها أو تقديم تفسيرات نفسانية لسلوكه ومواقفه. إن الأسئلة التى تكمن وراء مشروع دراستنا هذه يمكن تلخيصها كما يلى:

١ – كيف نفهم كتابات مندور؟

٢ – ما هى الشروح التى يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟

لقد قلنا فى بداية هذا التقديم بأن اختيار منـــدور موضــوع لهذه الرسالة راجع إلى "تمثيليته" لاتجاه طلائعى فى النقد العربى طيلـــة عشرين سنـــة (١٩٤٤ – ١٩٦٤)، وإلى التـــأثير الذى لا يزال يمارسه بواسطة كتبه المقررة فى معظم كليات الآداب.

ولكننى حين أعدتُ قراءة كتاباته بعد مرور بضع ســنوات على وفاته، فوجئت بذوبان صـــلابة معظمهـــا أمـــام التحليـــل المتعمق.. ومع ذلك يعتبر مندور وجهًا بارزًا فى ســـماء النقـــد العربى. كيف السبيل، إذن، إلى تقييم أعماله؟

هل بالبحث عن الأجزاء المتخطية للمرحلة التاريخية التى كُتبت فيها؟ أم بموضعة الرجل وكتاباته داخل الحقـــل الأدبـــى المرتبط بدوره بحقل السلطة باعتباره خاضعًا لتكوينات اجتماعية طبقية تلعب الدور الأساسى في تحديد الاتجاهات والاختيارات؟

إذا كنا قد اخترنا المنهج الثانى، فإننا لا نتغيا من وراء ذلك تبرير "ذبول" كتابات مندور، بل نتوخى إعادة رسم المسار الذى قطعه ناقد بارز، رسمًا جديدًا خاليًا من الممالأة يفســح المجـــال أمام وضع إشكالية النقد العربى انطلاقًا من حالة نعتبرهـــا ذات دلالة عميقة.

والواقع أن حالة مندور جد متميزة: فهو لم يكن مجرد ناقد مُتخصص منغلق على نفسه. كانت نشاطات واهتمامات أخرى تضفى عليه بحق طابع "المثقف العضوى"[١٢]، ومن ثم لا يمكن موضعته أو فهم أعماله بدون اعتبار المرحلة التاريخية المتأججة التى عاشتها مصر من سنة ١٩٤٠ إلى ١٩٦٥، أى طيلة سنوات الفعالية فى حياة مندور.

استبعدتُ، وأنا أعيد تصوير العلائق بين مندور ومجتمعه مفهوم "السيرة اللدنية"، كما تجنبتُ القيام "بقراءة إبداعية" ليس لأن ناقدنا لم يكن مبدعًا، وإنما اقتناعًا بأن كل كتابة هى فى جوهرها نتاج جهد وذكاء، وتستجيب لشروط مادية قابلة للتحليل. إن معظم السيَر المكتوبة بالعربية عن الشعراء والأدباء والقادة تتخذ من وعى الذات العامل الحاسم، وتكتفى بجعل التاريخ والعلائق الاجتماعية والاقتصادية مجرد خلفية تزيينية زائدة فى الغالب، ما دام الشاعر أو الزعيم هو الذى يقرر مصيره بل ويحدد قَدَرَ قبيلته أو أمته! ولأننى غير مقتنع بهذا المنطلق، أتبنى الانتقاد الذى وجهه بيير بورديو لجان بول سارتر بخصوص كتابه عن فلوبير: "(..) لا مناص من القطيعة

مع الإشكالية التقليدية (التى ما يزال سارتر سجيناً لها) لنتساءل، ليس عن الكيفية التى تمكن بها أحد الكتاب من أن يؤول إلى ما أصبح عليه، بل لنتساءل عما يلزم أن تكون عليه مختلف فئات الفنانين والكتاب فى عصر ومجتمع محددين، من زاوية الوصف الخارجى للعلاقات الاجتماعية، ليتسنى لهم أن يشغلوا المواقع التى تسمح بها وضعية معينة، داخل الحقل الثقافى، وتتيح لهم بالتالى، اعتناق المواقف الجمالية أو الأيديولوجية الملتصقة موضوعيا بهذه المواقع"(١٣).

أما عن نقط الخطوط العامة لهذه الدراسة فقد استمددناها من استجواب أدلى به محمد مندور لأحد النقاد وقسم فيه مساره النقدى إلى ثلاث مراحل: تأثيرية، وتحليلية، ثم أيديولوجية(١٤).

على أنه إذا كانت قراءة كتبه تؤكد وجود هذه التنقلات المرحلية، فإن السؤال الأساسى فى رأينا هو: كيف تمت هذه التحولات؟ وما هى هذه العوامل المحددة داخل الحقل الثقافى الذى عاش فيه مندور؟ وهل يتعلق الأمر بتطور مُراد سُعِيَ إليه عن قصد، أم أنه راجع إلى علائق موضوعية كانت تُوجه الحقل السياسى والثقافى؟

أمام هذه الأسئلة، رأينا أنه يتحتم اللجوء إلى "الممارسة النظرية" للتفرقة بين النوايا والتحقق، وأيضًا لفرز التجريبية عن الوعى الملائم.

هناك إلى جانب ما تقدم، نقطة أخرى وجهت بحثنا، وهى الاهتمام الذى أولاه مندور لمنهجية النقاد العرب القدماء، ونزوعه المتجدد إلى تنظير النقد العربى. لأجل ذلك آثرنا تسمية هذه الدراسة: "محمد مندور وتنظير النقد العربى". وواضح أن مندور يلتقى مع معظم نقادنا الذين يعزون الأزمة إلى غياب نظرية نقدية، وهم جميعًا ينطلقون من السؤال: هل بالإمكان أن يوجد نقد "ذو قيمة" بدون أن يعتمد على نظرية علمية على غرار النقد الأوربى؟

كل هذه الفرضيات والملاحظات تكمن وراء الخطوات التى قطعناها فى هذا البحث، لتتخذ التسلسل الآتى:

فى الفصل الأول "مندور والمثاقفة أو المرحلة التأثرية"، وحاولنا تحديد العوامل الأساسية فى التكوين الثقافى لمندور. ومن غير أن نغفل تأثير الثقافة العربية، ألححنا على تأثره بالثقافة الغربية خلال إقامته الدراسية بباريس (١٩٣٠ –

١٩٣٩)، ذلك التأثير المتجلى فى منحاه النقدى للمرحلة الأولى والواضح فى استحيائه لأعمال الناقد كوستاف لانسون.

فى الفصل الثانى: "الحقل الأدبى فى مصر من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢" أردنا أن نملأ فراغًا ملحوظًا فى التحقيب الذى أعطاه مندور لمساره، ويتعلق الأمر بالفترة المتراوحة بين ١٩٤٤ و١٩٥٢ حينما انخرط فى العمل السياسى مبتعدًا مؤقتًا عن النقد الأدبى. كان بالإمكان أن نترك فى زاوية النسيان هذه الفترة من حياته، ولكننا لا نستطيع بدونها أن نتبين الدوافع الحقيقية للتغيرات المتتالية التى عاشها مندور أو عرفها الحقل الأدبى المصرى.

نكتفى فى الفصل الثالث: "مرحلة النقد التحليلى" بعرض جوهر الكتابات التى نشرها مندور بين ١٩٥٤ و١٩٦٠، وهى فى معظمها محاضرات ألقاها بمعهد الدراسات العليا للجامعة العربية. وإذا كان يهدف من هذه الدراسات إلى تحليل الشعر المصرى بعد شوقى، فإنه لم يعد فى مقاييسه يعتمد على الذوق التأثرى فقط، بل أخذ يجنح إلى اصطناع المنهج الاجتماعى التاريخى واعتبار الأدب قيمة حياتية عاكسة للصراع المجتمعى.

وهذا ما جعله يدخل فى خصومات جدالية مع الاتجاه التقليدى وبخاصة مع حواريى أمير الشعراء. وبتوازٍ مع هذه الدراسات، كان مندور يضطلع بمهمة تقديم المذاهب الأدبية والمسرحية والنقدية الأجنبية إلى القارئ العربى.

نصل فى الفصل الرابع إلى نقطة الأوج فى مسار مندور وفى خطوات بحثنا: "النقد الأيديولوجى والتنظير". ربما كان يتحتم إعادة تصوير الحقل الأدبى فى مصر من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٥، ولكن مثل هذه الدراسة التفصيلية تتعدى نطاق مشروعنا. لذلك حاولنا، سدا لهذه الثغرة، استخلاص عناصر التغيير الحاسمة فى الحقل الأدبى عن طريق عرض المناخ الأيديولوجى السائد: فعلاً، ما كان بوسع مندور، وسط الجو المحموم الناجم عن التسابق إلى الأدلجة (idéologisation) أن يفلت من ميكانيزم التكييف. إلا أن هناك، هذه المرة، فرقًا جوهريا: خلال الفترة الممتدة مِنْ ما قبل الناصرية وما بعدها، تغيرتْ أشياء كثيرة. ومن هذه التغيرات التى تهمنا، وضعية مندور المثقف: كان، كما قلنا، مثقفًا عضويا يناضل فى حركة جماهيرية ضد الاستغلال البورجوازى والإمبريالى، ولكنه بعد

قيام نظام ١٩٥٢ فَقَدَ الكثير من مظاهر تلك العضوية: ذلك أن الناصرية تبنت الشعارات والبرامج نفسها التى كانت تنادى بها الأحزاب السياسية. ومن ثم فإن العلاقة العضوية مع الطبقات والأحزاب تحولت، بين الناصرية والمثقفين، إلى ارتباط قوامه "استعمال" هذه الطاقات دون إشراكها فى المسئولية الفعلية للسلطة.

لأجل ذلك فإن الفرضية التى حاولت التدليل عليها هى أن مفهوم النقد الأيديولوجى الذى انتهى إليه مندور فى نهاية المطاف، ما هو إلا انعكاس للميكانيزم المتحكم فى الحقل الثقافى الجديد بعد سنة ١٩٥٢. ومن ثم فإننا لا يمكن أن نفهم لُبْس مصطلحاته واحتياج تحليلاته إلى العمق والصلابة النظرية إلا بترابط مع الاتجاهات الثقافية والأيديولوجية السائدة آنذاك.

على أن غرضنا من هذا الربط ومن هذه المنهجية ليس هو إبراز القصور النظرى والأيديولوجى لمحمد مندور، أو تأطيره فى تصنيفٍ ما، بل نرمى من وراء هذه المعاينات المتولدة عن تحليلات موضوعية، إلى التأكيد على التفاعل المحدد للعلائق القائمة بين المجتمع والثقافة وبين المنتجين فى هذا الحقل،

والعوامل الموجهة لنوعية الإنتاج والاختيار، وبخاصة حينما يتعلق الأمر بمجتمع معرض للهيمنة الاقتصادية والثقافية الأجنبية.

اعتبارًا لهذا المنظور يصبح كل شرح لأزمة الثقافة الوطنية بانعدام النظرية أو بتعثر التبرجز أو بانخفاض مستوى التعليم.. مجرد تحليق بعيد عن الأرض الواقعية التى يتم فوقها الفِعْل.

إننا نعتقد، مراعاة لكل ما تقدم، فى جدوى الإسهام بنقد للنقد، وذلك عن طريق تجلية النوايا الكامنة وراء الخطوات والمناهج، وعن طريق منهجة اللحظات النظرية التى سلكها محمد مندور. ولعلنا من ورائه نطل على بعض جوانب إشكالية النقد العربى المعاصر.

هوامش :

(١) ترجم كتاب "ما الأدب" مرتين: ترجمه محمد غنيمى هلال (دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦١) ثم ترجمه جورج طاربيشى بعنوان "الأدب الملتزم" (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠).

(٢) اطلعنا على كتاب التحليل الاجتماعى للأدب لمؤلفه سيد ياسين (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٠)، وهو لا يعدو أن يكون كتابًا تعريفيًا بأعمال الناقد الماركسى الجديد لوسيان كولدمان، مع تلخيص جد مقتضب لبعض الأعمال النقدية الجديدة فى مجال اللسنيات والبنيوية.

(٣) نجد مثالا لهذا التشخيص فى كتاب غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٥. وكذلك فى المقال الذى كتبه محى الدين محمد بمجلة الطليعة (غشت ١٩٦٩) تحت عنوان: حاجتنا إلى فلسفة جمالية ونقدية.

(٤) خاصة عند النقاد النفسانيين مثل محمد أحمد خلف الله، ومحمد النويهى.

(٥) انظر حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة جـ ٢.

(٦) يمكن القول، باختصار، بأن الخصائص الأساسية لهذا المنهج النقدى الذى طبقه طه حسين وتلاميذه، تلتقى بالاتجاه الوضعى الذى كان متألقًا ببداية هذا القرن بفرنسا خصوصًا عند جوستاف لانسون. ووجه الالتقاء والتشابه يتجلى أساسًا فى توظيف المعرفة الجامعية فى مجال التنقيب وتجميع الأحداث والوقائع "الثابتة" بغرض الوصول إلى حقيقة شاملة.. إلا أن هذا المفهوم الوضعى لتاريخ الأدب الذى يعوض الجدلية بالآلية، لا ينتهى، فى أحسن الحالات، إلا إلى إعادة تشكيل جامدة للعمل الفنى أو للفترة التاريخية المدروسة. (سنتناول هذا الاتجاه بتطويل فى الفصل الأخير).

(٧) هذا التعريف لكريستين بوموروسكو، ذكره تودوروف.
(٨) تلتقى ملاحظتنا مع رأى عبد الله العروى حول قيمة كتاب فى الشعر الجاهلى لطه حسين. يقول فى هذا الصدد: (ألم يكن طه حسين يقصد بالأحرى، إلى تشكيك العرب فى ماضيهم ومحاربة إعجابهم بالذات، من أجل تمهيد الطرق أمام إصلاحات ليبرالية ذات جوهر أجنبى كانت تثير ردود فعل رافضة جد قوية؟.." (الأيديولوجية العربية المعاصرة) ماسبيرو، ١٩٧٠، ص أ ١٠٤.

(٩) نجد مثالاً لذلك فى كتاب مصطفى صادق الرافعي: إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مكتبة الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٢.

(١٠) أحسن مثال ما تعرض له محمود أمين العالم و د. لويس عوض من "إبعاد" عن الجامعة المصرية بسبب أفكارهما السياسية.

(١١) نذكر بالخصوص كتابى لوكاش المهمين: "نظرية الرواية"، سلسلة ميدياسيون ١٩٦٣، و "الدلالة الحالية للواقعية النقدية"، كاليمار، ١٩٦٠. ونذكر كتابى لوسيان كيدمان "الإله المستتر"، و"من أجل سوسيولوجية للرواية". أما بالنسبة لبيير بورديو فقد استفدنا من الحلقات الدراسية التى كان يشرف عليها سنة ١٩٧١ بالمعهد التطبيقى للدراسات العليا بباريس، والتى كان موضوعها: الحقل السياسى والدينى والثقافى، وكذلك من الدراسات التى نشرها فى بعض المجلات.

(١٢) اعتمدنا على الفصل المهم الذى كتبه أنطونيو كرامشى بعنوان: مشاكل الحياة الثقافية والمنشور فى Oeuvres choisies، دار النشر الاجتماعية، باريس.
(سنفصل ذلك فى الفصل الثانى).

(١٣) بيير بورديو: Champ du pouvoir, champ intellectel et habitus de classes, revue scolies, 1971/1/1, Presses universitairres de France.

(١٤) فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٥.

الفصل الأول

مندور والمثاقفة
أو المرحلة التأثرية

١ - مسيرة التكوين:

محمد مندور (يوليو ١٩٠٧ - مايو ١٩٦٥) ابن لأب فلاح، نشأ فى أسرة مسلمة محافظة ومُتشبعة بالأدب العربى القديم. ظل طوال حياته مطبوعًا بصدق الفلاحين وإخلاصهم. وما كان تعلقه العميق ببلاده وبتقاليده ليمنعه من استكشاف ذخائر الثقافة الإغريقية والفرنسية طالما أن هاتين الثقافتين كانتا مُعتبرتَيْن، من جانب الصفوة المؤثرة خلال الثلاثينيات، بمثابة الوسيلة الفعالة التى تُتيح الارتقاء إلى مصاف الأمم المتقدمة.

ترجع العلائق الرابطة بين مصر والغرب إلى حملة نابليون الأول[١]. ومنذ ذلك التاريخ، أخذت المثاقفة طريقها داخل المجتمع المصرى وعرفت أهم الخصائص المميزة لهذه السيرورة (اتصال، تواصل، تقييم أو تقدير، تَقبل أو رفض،

اندماج وتعديل للعناصر المنظمة الأولى، تمثل المفاهيم..[٢]).

وقبل أن يرتاد محمد مندور مجال النقد، كان أدباء ومفكرون آخرون قد ربطوا الصلة بالثقافة الأجنبية ومهدوا الطريق لتمثل مفاهيمها تمثلاً لا يخلو من الاستلاب: رفاعة الطهطاوى، أحمد لطفى السيد، طه حسين، محمد حسين هيكل، عباس محمود العقاد، محمد عبد القادر المازنى.. هم وغيرهم، مَتَحُوا من فكر الغرب القوى واعتبروه أساسًا ضروريا لتحقيق التقدم المرجو، وإن لم ينفكوا عن الدعوة لِعودة حنينية إلى الأصول، مُبرزين قيمة ماض مجيد فخور بدينه وبإضافاته الثقافية[٣].

كان مندور يتهيأ ليصبح وكيلاً للنيابة، محققًا بذلك حلم الطفولة المتولد من الإعجاب الكبير الذى يخص به الناس وكيل النيابة كلما زار القرية. وبالفعل، تسجل بكلية الحقوق، إلا أن طه حسين الذى قرأ موضوعًا كتبه مندور عن الشاعر ذى الرمة، أقنعه بأن يحضر إجازة الأدب فى الوقت نفسه. وطه حسين هو الذى أيد ترشيحه ليسافر إلى فرنسا من أجل تحضير أطروحة الدكتوراه فى الأدب.

قبل الاتصال المباشر مع الغرب، كان مندور يتوفر على ثقافة عربية واسعة، وكان له اطلاع جديد على دواوين الشعر العربى القديم. لكنه منذ مرحلة دراسته بالجامعة المصرية، كان معجبًا بالمناهج النقدية "الجديدة" التى أخذ الرواد يطبقونها: كانت هناك دراسة طه حسين: "فى الأدب الجاهلى"، وكان هناك "الديوان" للعقاد والمازنى، وكان هناك "الغربال" لميخائيل نعيمة.. وكلها تحاول أن تعيد تقييم التراث الأدبى القديم والحديث من خلال مقاييس مستمدة من المفاهيم الرومانسية والعلموية والانطباعية والتاريخية..

وإذا أضفنا إلى جانب ذلك، الفوران الذى أعقب ثورة ١٩١٩ وتطلعات الطبقة المتوسطة إلى الحرية والديمقراطية (وهما قيمتان أساسيتان عند الزمر الاجتماعية الصاعدة) أمكننا أن نفهم ذلك التعطش للتجديد وللتقدم الذى طبع فكر الطليعة الأدبية منذ العشرينيات، وربطها بمستودع المفاهيم والمقاييس الغربية، وإن كان الحافز هو البحث عن الذات من خلال التحديث: ".. إن تصفية الإنسان التقليدى التى بدأها الاستعمار، تكتسى، عند التحرر، دلالة إيجابية. ذلك أن الشعب الذى يُحطم

نفسه ثم يُعيد بناءها مؤديا ثمنًا فادحًا من التمزقات، يستطيع أن يُؤمل الوصول بوساطة الحداثة، إلى نوع جديد من الهوية..(٤)".

ليس مُستغربًا إذن، أن نجد الأدباء والنقاد لتلك الفترة، يُعيدون تقييم التراث الثقافى استنادًا إلى مقاييس مقتبسة من الثقافة الغربية: فإذا كان ابن الرومى قد احتل مكانة مرموقة بين مثقفى ذلك الجيل فإنما ذلك بفضل تطبيق العقاد لمنهج نقدى رومانسى ينزع إلى استخلاص حياة الشاعر من شعره وإلى اعتبار وحدة القصيدة مثلاً أعلى نفتقده فى معظم الأشعار القديمة..

كذلك، إذا كان النفوذ الأدبى للمعرى قد أصبح متسعًا، فلأن طه حسين قد أوضح القيمة الفلسفية لقصائده التى تعكس أصداء "بيئة" اجتماعية وجدت فى مُلتقى حضارات وصراعات سياسية حاسمة..

كان التسابق إلى إضفاء الطابع التاريخى على المجتمع العربى المتدثر برداءات التقديس، هو الحافز الأساسى الكامن وراء كتابات هؤلاء النقاد العقلانيين أو الإنسانويين أو الاشتراكيين الذين كانوا على اختلاف اتجاهاتهم يستوحون

المناهج والمثل العليا الغربية. وحتى عندما تعلق الأمر بالدفاع عن الإسلام لمواجهة حمـــلات التبشـــير المســيحية (١٩٢٨ – ١٩٣٦)، فإن هذه الصفوة المثقفة اعتمدت على الحجج "العلمية" لإظهار مرونة الإسلام وقابليته للتكيف مع جميع العصور.

إن الإسلام، كأيديولوجية وإطار ثقافى، لـــم يوضـــع قـــط موضع التساؤل عند ذلك الجيل. وكان محور الاهتمام بالنســبة لهم هو إعادة التأويل بقصد: "تحوير معنى الأفكـــار والرمـــوز والمقولات المنحدرة من التقاليـــد الثقافيـــة القوميـــة، أو مـــن أيديولوجيات خارجية أصبح لها تأثيرها".

ومن ثم يكـــون مـــيلاد مـــا أســـماه مكســـيم رودنســـون بـــ "الأيديولوجيا الضمنية"(٥).

وفى الحقل الأدبى، كانت هذه الأيديولوجيا الضمنية تظهر عند النقاد من خلال مراجعهم واستشهاداتهم المستمرة بالمفاهيم والمقاييس "الحديثة" التى كانت تُتيح لهم إعادة الاعتبار للتـــراث الأدبى بدون أن ينعتهم أحد بالمفارقة التاريخية. ومن ثم أصبح الرجوع إلى النقد الغربى هو حجر الزاوية فـــى الخصـــومات الجدالية لهذه الحقبة.

٢ – اكتشاف الثقافة الغربية :

يمكن القول، تعميقًا، بأن جيل النقاد فيما بين الحربيْن كان مُلتبسًا بسبب المرحلة التاريخية: كان يعبر عن صعود الرأسمالية المصرية فى أشكال علمانية مع إعلان انتسابه للحركة السلفية الإسلامية وللمطالب الوطنية(٦).

وبالنسبة لمحمد مندور الذى ينتمى للجيل التالى، فإن الأمور لم تكن أكثر وضوحًا: مع نمو رأسمالية متبرجزة وما استتبع ذلك من مشاكل وأزمات خاصة بين الشباب الموزع الولاءات، وبداية انجلاء الأوهام تجاه الأحزاب والمنظمات، لم يكن من السهل تحديد مشروع ثقافى قادر على متابعة الطريق لتحقيق التجاوز. على أن الأمر لم يكن متعلقًا باختيار نظرى، لأن الإشكالية الثقافية للمجتمع المصرى آنذاك لم تكن مطروحة طرحًا جيداً، فمعظم التصورات للمشروع الثقافى كانت تندرج فى المحيط الثقافى الدينامى للغرب. وكان مُسلسل التحرر والتماهى لا يزال فى بدايته...

ألا يحق لنا القول بأن صورة المعرفة والثقافة التى كان يحلم بها محمد مندور، تستمد الكثير من السجل المعرفى

الإنسانوى الذى تكاملت عناصره من أرسطو إلى جورج ديهاميل وأندريه جيد؟.

لقد كانت السنوات التسع التى أمضاها فى فرنسا من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٩، سنوات لتقليب جذوره الفكرية وللاستقرار داخل ثقافة موسوعية، فبالإضافة إلى حصوله على إجازة الأدب واللغتين اللاتينية واليونانية، حصل على شهادة للعلوم القانونية والاقتصادية، فى الوقت نفسه كان يُحضر أطروحة الدكتوراه عن النقد العربى القديم.

يستحضر مندور سنوات دراسته بفرنسا على هذا النحو: "إن هذه السنوات هى التى كونتنى عقليا وعاطفيا وإنسانيًا.. وباريس مدينة بالغة الخطورة، فيها الجد والصرامة، وفيها المغريات المهلكة. وقد أخذت من الاثنين بطرف (...) ويُخيل إلى أن تغيير لغة التفكير إلى لغة أكثر تحديدًا أو دقة، وأقل ميوعة، قد غير منهج تفكيرى كله بالرغم من أن تفكيرى منذ دراستى الجامعية فى مصر، كان يمتاز بالدقة والوضوح والنفور من الشقشقة اللفظية أو افتعال الغموض. وربما كان للمزاوجة بين دراسة القانون والأدب أثر فعال فى تكوين هذا المنهج

الفكرى فى نفسى.. ومع كل هذا، فمن المؤكد أن تغيير التفكير، لا لغة الكلام فحسب، هى التى تكون النقلة الكبيرة فـــى مـــنهج تفكيرى العام، بل وإحساسى أيضًا، فاللغة هى ضابط الإحساس كما هى ضابط الفكر، والإنسان لا يعى إحساسه ولا يتبينـــه إلا إذا استطاع أن يُسكنه اللفظ المحدد الدال. وقد ساعدنى على ذلك أن منهج دراسة الآداب فى السوربون هو الآخر لا يقوم علـــى المحاضرات النظرية أو الإخبارية عن تاريخ الأدب، بل يقـــوم على ما يسمونه بتفسير النصوص.."(٧).

وما تجب ملاحظته هو أن فترة إقامة مندور فـــى فرنســـا، كانت مُزامنة لمخاض تعيشه الثقافة الأوربية، وهـــو مخـــاض انتهى بعد الحرب العالمية الثانية إلى آفاق مُتعارضة كليا مـــع الآفاق التى تنبأ بها مفكرو القرن التاسع عشر: فعـــلاوة علـــى الأحداث التاريخية الكبرى (صعود النازية، وحملـــة العصـــيان المدنى بقيادة غاندى، والجبهة الشعبية فـــى فرنســـا، وحـــرب إسبانيا..)، كانت هناك محاولات تجريبية جريئة فى مجـــالات الأدب والبحث:

- **فى الشعر:** ثورة فى الحساسية تقودها أشـــعار مالارميـــه وبول إيلوار وهولدرلين وفاليرى، وبروتون..

- **فى الرواية:** القطيعة مع الشخصيات النموذجيـــة للقــرن التاسع عشر، والعودة إلى المعيش وإلى الحكائية الطوليـــة الخالية من السمك الدرامى المبالغ فيه.. تزعم هذا الاتجـــاه فولكنر وهيمنجواى، وسيلين ومالرو..

-**فى النقد:** ساعدت نظريات فرويد على ازدهار محـــاولات نقدية معتمدة على علم النفس. ونخص بالذكر باشلار بكتابه "حدس اللحظة" (١٩٣٢)، وسارتر (المتخيل ١٩٣٦).

لكن مندور، فى تأثراته، وتفاعلاته وفى تكوينه لمصطلحاته ومقاييسه، ظل مشدودًا إلى الثقافة الغربية كمـــا كانــت تمثلهـــا جامعة السوربون والمفكرون القريبون منها. ولتفســير ذلــك، سنعمد إلى تحليل أوّلى لكتابات مندور، وللحقل الثقافى الذى كان مرتبطًا به، مع الوقوف عند تصوراته النظرية الخاضعة بشكل أو بآخر للمثاقفة[٨]. وهذا النوع من التحليل هو الذى يُفسر لماذا تجاوب مندور مع اتجاهات نقدية معينة.

لقد كانت الوسيلة الأساسية لارتياد عالم الثقافة الأجنبيـــة، بالنسبة لمندور، هى جامعة السوربون التى كانت تعكس فى تلك الفترة القيم الكلاسيكية أو الكلاسيكية الجديدة باعتبارهـــا قيمًـــا

ثقافية تضمن استمرارية تطورية بـــدون هـــزات[٩]. ويعتـــرف مندور بالتأثير العميق لهذه المؤسسة الثقافية فيقول:

".. وإن كان تأثرى الأكبـــر فـــى الحقيقـــة هـــو بأســـاتذة السوربون، وبالنقاد الغربيين وبخاصة الفرنسيين منهم، وكـــذلك بعلماء الجمال والنفس الفرنسيين من أمثال: ألبير باييه، وبلوك، وشارل لالو، ثم كبير الأساتذة فى فرنسا جوستاف لانسون، الذى وإن لم أتتلمذ عليه وهو حى، إلا أنى تتلمذت وتأثرت بمؤلفاتـــه وبخاصة كتابه الدسم العميق عن تاريخ الآداب الفرنسية ومقاله عن منهج البحث فى الأدب"[١٠].

إلى جانب هذا التأثير الراجح للمعرفة الجامعيـــة، أعجـــب مندور بالكاتب المفكر جورج ديهاميل، فترجم إلى العربية كتابه "دفاع عن الأدب" الذى يعبر فيه ديهاميل عـــن تخوفاتـــه مـــن التحولات والقوى الجديدة "التى تهدد حياة الكتاب وسيادة الحرف المطبوع الذى يعتبر عندنا رمزًا للفكر الفعال.."[١١].

صحيح أن مندور لم يكن، عند اتصاله المباشر بـــالغرب، مجتثا من أصوله الثقافية، لأن روابطه ببلاده كانت وثيقة: فقـــد كان لا يزال تلميذاً فى المدرسة الابـــتدائية عندما نشـــبت ثورة

١٩١٩، وحضر فى ذات يوم خميس مذبحة "بَحْر مويس" التى قتل فيها العشرات من الفلاحين على يد الجنود الإنجليز. كذلك فإن نشأته فى وسط ريفى مُتدين، وَمعرفته بالأدب العربى، كل ذلك غذى فى نفسه الحمية الوطنية والشعور بالتضامن الاجتماعى. ولا شك أن وفاءه لهذه القيم هو الذى جعله يضطلع بدور مهم داخل يسار حزب الوفد، رافضًا إغراءات الرشوة التى عرضها عليه الباشوات الملاك بَعْدمَا ضاقوا ذرعًا بانتقاداته النفاذة. ورغم أنه اضطهد وسجن عدة مرات، فقد استمر فى نضاله السياسى والثقافى متحملاً المصاعب المادية والمعنوية.

غير أن ما يعنينا هنا أساسًا هو التساؤل عن حصيلة سفرته الثقافية وعن المظهر الراجح فى تفكيره وكتاباته النقدية خلال هذه المرحلة الأولى؟

٣- تحليل كتابات هذه المرحلة:

(أ) في مجال النقد:

في المقالات والدراسات التى نشرها مندور خلال الفترة المتراوحة بين ١٩١٩ و ١٩٤٢ بمجلتى "الثقافة" و"الرسالة"، والتى نشرها مجموعة بعد ذلك بعنوان: "فى الميزان الجديد"، يتجلى تأثير منهج تفسير النصوص، وهو المنهج الذى كان سائدًا بفرنسا خلال فترة ما بين الحربين. ونجد مندور يُقر بهذا التأثير فى أكثر من موضع. كتب فى مقدمة هذا الكتاب(١٢):

"منذ عودتى من أوربا، أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن نُدخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء. ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلها فى النفس، وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه بـ "تفسير النصوص"، فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها.. (...) هذا المنهج التطبيقى هو الذى

استقر عليه رأيى، وإن كنت قد نظرتُ إلى ظروفنـــا الخاصـــة وحاجتنا إلى التوجهات العامة، فحرصت على بسط النظريـــات العامة خلال التطبيق، كما اعتمدت على الموازنـــات لإيضـــاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب".

من السهل أن نتبين التأثير الحاسم للتكوين الثقافى الأكاديمى الغربى على مندور، رغم ما كرره عن ضرورة مراعاة الحقائق المتميزة للأدب العربى. والواقع أنه، سواء حلل كتابات توفيــق الحكيم أو محمود تيمور أو أشعار على محمود طه، كثيرًا مـــا يلجأ إلى تعريفات ومقاييس زكاها النقد الفرنسى. بل يمكن القول بأن النعت الموفق الذى أطلقه على أدب المهجـــر، وهـــو اســـم الأدب المهمـــوس، قـــد اســـتمده مـــن قراءاتـــه فـــى الأدب الرومانسى(١٣).

ولعل القسم الجدالى الخاص بعلاقة النقد بالعلوم الأخـــرى وبالمنهج اللغوى، هو الجزء الجوهرى فى الكتابة النقدية لمندور خلال هذه المرحلة الأولى. ونجده هنا أيضًا يعتمد على جوستاف لانسون لِيَدْحَض المحاولات الساعية إلى تطبيق نظريات نفسية واجتماعية واقتصادية لتفسير الأدب، مستشهدًا برأى لانسون:

"إن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدءوب، والخضوع للواقع والاستعصاء على التصديق، تصديقنا لأنفسنا، وتصديقنا للغير، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق. وأنا لا أدرى أعلمٌ ما سنعمله عندئذ أم لا، ولكنى على ثقة من أننا سنعمل خير تاريخ أدبى.. وإذا فكرنا فى مناهج العلوم، يجب أن يكون ذلك لإثارة ضمائرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا"(١٤).

ويضيف مندور: "هذه هى أقوال لانسون، وهى عندى تفصل فى الخصومة فصلاً نهائيا" (!)

لكى يبرهن مندور على أن الأدب فن أساسه اللغة، وعلى أن من واجب النقد استعمال منهج مستمد من فقه اللغة، عرض بإسهاب نظرية عبد القاهر الجرجانى كما طبقها فى كتابه "دلائل الإعجاز"، وأقام الصلة بينه وبين بعض العلماء اللسانيين الأوربيين مثل: وندت، ودوسوسير، وميبى. وفى نظره، أن الإضافة الأساسية للجرجانى تتمثل فى كونه يعتبر اللغة بمثابة منظومة من العلائق، لا مجموعة من الألفاظ، ومن ثم كانت أهمية نظرية "النظم" عند الجرجانى الذى يعتمد على تحليل

نحوى لتركيب الجمل ليثبت ترابط الدال والمدلول: فكل تعبير صحيح ودقيق يلزمه أن يُخضع الأفكار والمشاعر لمقتضيات نَظْمِ الجملة. وهذا ما جعل الجرجانى يرفض الأهمية التى أولاها الجاحظ لبلاغة الألفاظ فى حد ذاتها، وكذلك منهج أبى هلال العسكرى الذى يَختْزل جمال الكتابة إلى محسنات بديعة صرف.

والواقع أن مندور وَجَدَ عند عبد القاهر الجرجانى، مع مراعاة النسبية، صورةً لما درسه فى أوربا وتشبع به فى مجال النقد، وهو منهج تحليل الأسلوب تحليلاً لغويا مستندًا على الذوق الشخصى المتمرن. لأجل ذلك اعتبر عبد القاهر الجرجانى أكبر ناقد عرفه الأدب العربى القديم. وهو يُفصح عن أسباب هذا التفضيل فى الفقرة التالية(١٥):

"والآن نستطيع أن نفهم كيف أن عبد القاهر، كما قلنا فى أول مقال عنه، قد ابتدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ثم انتهى إلى الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب، ويجب أن يظل ذلك المرجع".

إن النقد، فى رأى مندور، لا يمكن أن يصبح علمًا ومن ثم لا يجوز استعمال نظريات العلم ومناهجه لتفسير الشعر والنثر.

إلا أن النحو وعلم اللسنيات لازمان لكل ناقد شريطة أن يترك مجالاً كبيرًا للذوق الأدبى: ".. وهذا شىء ليس له مرجع يرجع إليه، وأسارع فأقول إن الذوق ليس معناه ذلك الشىء العام المبهم، التحكمى، وإنما هو ملكة إنْ يكن مردها، ككل شىء فى نفوسنا إلى أصالة الطبع، إلا أنها تنمو وتصقل بالمران. وعند ابن سلام الجمحى وعند الآمدى فى ذلك صفحات يجب أن نتدبرها"(١٦).

هذه الاهتمامات نفسها تطالعنا فى أُطروحة لنيل الدكتوراه التى قدمها سنة ١٩٤٣ لجامعة القاهرة تحت عنوان: "تيارات النقد العربى فى القرن الرابع للهجرة"، ثم نشرها بعنوان "النقد المنهجى عند العرب".

فى هذه الأطروحة، ينطلق مندور من ابن سلام الجمحى إلى عبد القاهر الجرجانى ليدلل على وجود النقد المنهجى حسب التعريف التالى(١٧):

"والذى نقصده بعبارة النقد المنهجى هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها".

إلا أن هذا التعريف للنقد المنهجي لا يجده مندور سوى عند ناقدين كبيرين هما: الآمدى في "الموازنة بين أبي تمام والبحترى"، وعبد العزيز الجرجانى فى "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

هذان الناقدان هما اللذان استطاعا أن يضعا مقاييس متعددة الأبعاد ومختلفة عن المقياس التقليدى القائم على الذوق الشخصي. والمبادئ المشتركة بين هذين الناقديْن، حسب مندور، هى[١٨]:

- مقاييس شعرية تقليدية: (وهى غير المقاييس البلاغية).
- مقاييس لغوية: (ولا علاقة لها بالنحو، وإنما تتعلق بالجودة وعدمها وبمدى تعبيرية الألفاظ).
- مقاييس بيانية: تتعلق بلُباب الشعر لأنها تتناول الاستعارات والتشبيهات..
- مقاييس إنسانية: (يستمدها الناقدان من حقائق النفوس وعلى أساسها ينظران فى أقوال الشعراء).
- مقاييس عقلية: مردها إلى تجاربنا اليومية وملاحظاتنا فى الحياة (أو ما يعرف بالحس المشترك).

- ثم يلاحظ بأن النقد المنهجي عند العرب تحول، على يد أبي هلال العسكري، إلى فن بلاغي مُغْرِق في التقسيمات الشكلية المهتمة أساسًا بمحسنات البديع. ويستثني من هذا الحكم، عبد القاهر الجرجاني الذي أثرى المنهج اللغوي بنظريته عن النظم وتركيب الجمل.

إن المنهج الذي اتبعه مندور في أطروحته، يستوحي الكثير من عناصره من جوستاف لانسون الذي يستشهد به كثيراً: يستشهد به في البداية ليدحض المنهج التقريري وليبرر اختياره للمنهج التاريخي، كما يستشهد به للتمييز بين النقد وتاريخ الأدب.

وكلما صادف مندور تحليلاً جميلاً لبيت شعري أو لمقطوعة، أفسح لقلمه المجال ليمتدح الذوق والمنهج التأثري.

لا شك أن هذين الكتابيْن: "في الميزان الجديد"، و "النقد المنهجي عند العرب"، يكونان القسم الجوهري من عمل مندور النقدي في هذه المرحلة، إن لم يكن في مجموع كتاباته. وسأعود لمناقشة هذه المسألة في الفصل الأخير.

(ب) فى مجال الكتابات الاجتماعية - السياسية:

منذ سنة ١٩٣٦، عندما كان مندور ما يـزال طالبًـا فـى باريس، نشر مقالات يدافع فيها عن حق مصر فى إلغاء المحاكم المختلطة، قادته إلى الدخول فى خصومة جدالية مع السـكرتير العام لوزارة الخارجية الفرنسية الذى كان يرأس وفد بلاده فـى مفاوضات "مونترو". وكانت وجهة النظر التى يدافع عنها مندور مطابقة لوجهة نظر حزب الوفد الموجود فى الحكم آنذاك.

إلا أن كتابات مندور السياسية – الاجتماعية ذات القيمة هى التى نشرها فى صحيفة "المصرى" التى كان يرأس تحريرهـا سنة ١٩٤٤، ثم جريدة "الوفد المصرى" من سـنة ١٩٤٥ إلـى ١٩٤٧[١٩].

والواقع أن كتاباته السياسية كانـت ذات أهميـة بالنسـبة للحركة الوطنية التى كانت تتجذر أكثر فـأكثر بعـد الحـرب العالمية الثانية. ولكن ما أريد إبرازه هنا، هو انعكاس الأفكـار الديمقراطية الليبرالية الأوربية، على تفكير محمد منـدور. ولا شك أن تكوينه القانونى والاقتصادى قد أفاده فى هذه الكـتابات

ووفر له المنطق الأساسى. فنحن نجده يختار شعارًا للصحيفة التى كان يشرف عليها: "العدالة الاجتماعية"؛ ومعظم الموضوعات التى تناولها، ولو أنها مُستوحاة من الواقع المصرى، فإنها كانت تبحث عن الحلول فى الفكر السياسى الغربى وفى طرائقه "الديمقراطية". كان مندور يُلح على ضرورة تدخل الدولة لضمان العدالة الاجتماعية، موضحًا فى معرض ردوده على خصومه الرأسماليين، بأنه لم يخترع هذه الفكرة وبأن آخرين قبله قد دعوا إليها، ويذكر كمرجع أساسى لهذه الأفكار كتاب "تاريخ المذاهب الاقتصادية" لشارل جيد وشارل ريتست. الشىء نفسه يفعله عندما يدافع عن فكرة تشريع نظام للضرائب التصاعدية أو عندما يحدد دور الرأى العام[٢٠].

إننا نحس بأن هذه الكتابات السياسية – الاجتماعية، يمكن إرجاعها إلى نموذج ثقافى – سياسى قريب مما نجده عند الأحزاب السوسيو – ديمقراطية بأوربا. غير أن هذه الكتابات تكتسى أهمية كبيرة عندما نربطها بالسياق الذى ظهرت فيه، وبالمواقف الشجاعة التى اتخذها كاتبها ضد البورجوازية المحلية التى كان يقودها إسماعيل صدقى باشا[٢١].

بعيدًا عن الانتقاص من جهود محمد مندور فى مجال النقد الأدبى، والفكر السياسى العربى، ألححت على التـأثير الحاسـم لتكوينه الثقافى الغربى، متوخيا مـن وراء ذلـك، أن أوضـح تطور مفاهيمه ومناهجه بما لها من أصالة نسبية، خاصة بعـد الحرب العالمية الثانية، وهى الفترة التى طرحت فيها بقوة مسألة تجديد الثقافة العربية وإعادة تحديد أبعادها وأشكالها التعبيرية.

وإذا سلمنا بالتحقيب الذى أعطاه مندور لمسـيرته النقديـة فإننا نميز بين ثلاث مراحل، على الأقل من حيث النوايا:

١ – مرحلة المنهج الجمالى التاريخى المتأثر تأثيرًا واضحًا باللانسونية، وفيها يظهر اللاوعى الثقافى لمندور مشدودًا إلـى نوع معين من الثقافة الغربية حاولنا تجليتها فى هـذا الفصـل الأول.

٢ – مرحلة المنهج الوصفى التحليلى الذى اتبعـه خـلال تدريسه بمعهد الدراسات العربية العليا والتزم فيه "أسلوبًا علميا محايدًا يهدف إلى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثـر مما يهدف إلى التوجيه".

٣ – مرحلة النقد الأيديولوجى وهو يقوم "على منهج يحدد وظيفة اجتماعية للأدب والفن، ويصدر الناقد فـى نقـده عـن

عقيدة، أو على الأصح عن هذا المنهج الفكرى والفنى الذى يعتنقه".

وعند تحديده للنقد الأيديولوجى، يدقق بأنه حصيلة المرحلتين السابقتين يأخذ عنهما المقولات الأساسية مُعدلة من خلال تجربته الشخصية ومن خلال تطور المجتمع المصرى. أكثر من ذلك، يذهب مندور إلى القول بعدم وجود تناقض فى مساره النقدى، فالجانب الجمالى والجانب الاجتماعى يتكاملان[٢٢].

والسؤال الأساسى عندنا، هو معرفة إلى أى حد استطاع مندور أن يُنجز، بكيفية مقنعة، مشروعه فى التنظير والتركيب.

لا نعتقد أن نقطة انطلاقه تختلف كثيرًا عن نقطة انطلاق النقاد الذين سبقوه، فهو، مثلهم، يسلم بضرورة مزدوجة: بعث التراث والأخذ عن الغرب[٢٣]. المسلمة الأولى تستجيب لحاجة قومية هى ضمان الاستمرارية، والمسلمة الثانية، لتداركُ التأخر وتحقيق إيقاع سريع للنهضة.

على أنه يمكن اعتبار مندور، من زاوية معينة، بمثابة أول ناقد للنقد العربى القديم[٢٤]، انطلاقًا من منهج يطمح لأن يكون

تاريخيا، إلا أن تفصيلاته تتجه أكثر للذوق التأثرى، هو أقرب ما يكون إلى إعادة تقويمٍ تَغَيا مُصالحة الماضى العربى بالحاضر الغربى اعتمادًا على مقاييس نقدية معينة يمكن إجمالها فيما يلى:

-ضرورة تَوفر كل ناقد على منهج.

-أسبقية الذوق المتمرس والمنهج التاريخى – الفقهى.

-رفض "عملية" الأدب والنقد.

-الدفاع عن أدب مهموس يؤثر بالصور والمشاعر المعيشة لا بالنغمة الخطابية.

-تطبيق منهج نقدى تأثرى مخالف للنقد التقريرى.

لأجل أن نفهم طبيعة التركيب الثقافى عند مندور، واتجاهها فى مسار خاص، نستعين بمصطلح أساسى استعمله الباحث بيير بورديو[٢٥] لتحليل العلاقات القائمة بين المجال الثقافى ومشروع الإبداع، وهو ما أسماه بـ "اللاوعى الثقافى". L,inconscient culturel

يوضح بورديو، فى تحليلاته ودراساته للعناصر الأساسية الموجهة للأدباء والنقاد، أهمية "اللاوعى الثقافى"، باعتباره حصيلة لمجموع منظومات التفكير التى تؤثر على الكاتب طوال

مرحلة التعليم المنهجي فـــى المدرســـة والمعهـــد والجامعـــة.. إن التعليم، فى أى شكل تم، يؤطر العقل والخيـــال والإحســـاس ويُحدد أدوات التصور والتحليل والتعبير. لذلك فإن المشـــروع الإبداعى، فى أشكاله المختلفة، يستمد الكثير من هذا اللاوعـــى الثقافى، ومن ثم تبدو بعض العناصر أو المواقف غير مفهومـــة عند الفنانين والكتاب. إلا أن التحليل التفصيلى للحقل الثقـــافى، فى مظاهره المشتركة، ثم فى عناصر خصوصية عند كل مُنتج أدبى، وخاصة ما يتصل باللاوعى الثقافى، من شأنه أن يُفسر لنا مصدر التأثير الحاسم فى الاختيارات الثقافية..

وقد كان اللاوعى الثقافى عند مندور، مكونًا من مزيج من المفاهيم والمقولات والتصورات، لا ندعى القدرة علـــى تجليـــة تفاصيلها. لكن ما نريد إبرازه، هو ميل مندور إلى تحقيق توازن بين الاتجاهين الأساسييْن فى لاوَعيه الثقافى، وإن كانت الثقافـــة الغربية قد حققت نوعًا من الغلبة تحت تأثير التوجه العام الـــذى كان يسود المجتمع المصرى آنذاك.

لقد تعرض مندور، كما حاولت توضيح ذلك، لتأثير منبعيْن أساسيـــيْن: الثقافة العربية ثم الثقافة الغربية الأكاديمية الإنسانوية

التى كانت سائدة فى فرنسا خلال الثلاثينيات. ويمكن القول بأن هذه الثقافة الغربية صنعت من جديد "لا وَعْيه الثقافى". غير أن سنوات تكوينه بفرنسا لا تعدو أن تكون رؤية "بـــالقوة". وبعــد عودته إلى مصر ومجابهته لواقع مُتحول باستمرار، وتموضعه داخل الحقل الثقافى، اتجهت ثقافته إلى التبلور عبر رؤية للعالم، مُرتبطة بـــ "البنيات المبنية".

عند بداية ممارسته للنقد، كان مندور، مثله مثل الرواد فى بداياتهم، متأجج الغضب، ساخطًا على نفاق النقاد وعلى تقهقــر الكتاب الكبار الذين يُنهون حياتهم بإصدار مؤلفات عن رســول الله. هذا ما جعله يوجه إليهم هذا الإنذار الذى يَنم عن جســارة وثقة بالنفس:

".. وكتابنا الأفاضل يعلمون حق العلم أن أول واجباتهم إن كانوا حريصين على المجد الحقيقى، المجد الــذى يفلــت مــن طوفان الزمن، المجد الباقى لا تهريج الجماهير، هو أن يأخذوا أنفسهم بالجهد المتصل والمراقبة المستمرة، والقسوة اليقظة فـــى المقال وفى الكتاب، بل وفى الحديث إلى الناس مجــرد حــديث يتبدد أنفاساً، فالتفكير أمر شاق والعبارة عنه أشق.

"فليحذورا، إذاً، أنفسهم وليحذروا النجاح" ![٢٦].

واضح أن مندور، بعد عودته من أوربا مزودًا بتكوينه الأكاديمى وبقوة فكره وصدقه المعهود، أخذ يطمح إلى الاضطلاع بدور المُحرك فى المجال الأدبى المصرى الذى تضاءلت أنفاسه آنذاك (١٩٣٩). وكان يفهم رسالته كناقدٍ وكمثقف، على أنها إيقاظ للضمائر، وفضح للرضى عن النفس وللممالأة والنجاح السهل.

هذا الوعى وبداية التعبير عنه، عند مندور يُشيران إلى أن المثاقفة لن تظل متجمدة عند مستوى التقبل والاندماج. ذلك أن مندور كان منذ هذه المرحلة الأولى، قد أخذ يدرك الخصائص المميزة للثقافة العربية، إلى جانب تَبنيه لبعض المصطلحات والمفاهيم الأوربية. فأثناء الخصومة الجدالية التى نشبتْ بينه وبين الدكتور محمد أحمد خلف الله حول تطبيق مناهج علم النفس والسوسيولوجيا والتاريخ، على النقد الأدبى، كان مندور يرفض مثل هذا التطبيق ويثير الانتباه إلى المظاهر النوعية للأدب العربى ونقده[٢٧]:

"والأمر فى أدبنا العربى أشد خطورة لأن الأوربيين لم يجمدوا على الخطأ كما جمدنا، والذى لا شك فيه أن مناهج كل

علم أو فن تصدر عن طبيعة ذلك العلم أو الفن، فعندما ندرس الأدب العربى يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوربيين وقد صاغوا لآداب غير أدبنا. فعلم الأدب مثلاً، كما عرفناه سابقًا بأنه محاولة تفسير الظواهر الأدبية، ليس له دائمًا مجال فى أدبنا، لأنك إذا وجدت علاقة ما بين حياة بعض من شعرائنا مثلاً، وشعرهم كما هو الحال فى أبى نواس والمتنبى وأبى العلاء، وكما كانت الحال فى الأدب الجاهلى والأدب الأموى، فإنك لن تجد شيئًا من ذلك عند الشعراء المقلدين الذين تسميهم بالكلاسيكيين الجدد أمثال البحترى وأبى تمام مثلاً. وكذلك نظرية الإنتاج الأدبى، قد يكون لها محل عند الشعراء الأوائل الذين اهتدوا بأنفسهم إلى تشبيه الدارس بالوشم فى ظاهر اليد وأمثال ذلك، وأما مَنْ تلاهم فلم يَعدوا التقليد، ولك عندئذ أن تبحث فى انتقال القيم الفنية المعروفة وما أدخلوا عليها من تغيير..".

وفى تعليق على "زهرة العمر" لتوفيق الحكيم، ألح مندور على ضرورة ربط الفكر بالواقع الذى يعبر عنه، لأن هذا الربط هو الشرط الوحيد الذى يُتيح حل المعادلة المستعصية: تجديد المجتمع العربى، واللحاق بمستوى الفكر الأوربى:

"ونحن فى عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نُجارى التفكير الأوربى أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتفينا بنقل هـذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التى تُبنى على فكرة أخرى لا تلبث أن تنحل متعثرة فى فتات المنطق، وإنما التفكير الخصب هو الذى نستمده من الحياة ونبنيه على الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا بُـد إذا أردنا أن نجدد حياتنا الروحية من أن نُغير من مقومات تلك الحياة واتجاهاتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تعزينا بـالآداب والفنون الأوربية من تصوير ونحتٍ وموسيقى"[٢٨].

قد يبدو للبعض، أن مصطلح المثاقفة الذى اعتمدت عليـه فى هذا الفصل لدراسة المرحلة الأولى مـن كتابـات منـدور، لا يخلو من التعسف أو المبالغة. لذلك أحرص على القول بـأن المثاقفة ليست عقبة أمام الأصالة والنضـج. فهـى، كعنصـر موضوعى تاريخى، تحتاج إلى التحليل والاسـتيعاب والنقـد، لتصبح عنصرًا مخصبًا عند تركيب ثقافى جديد يستهدف تجاوز ثقافة الاستلاب والتقليد.

ومن خلال تجربة محمد مندور، تطالعنا كثير من المظاهر والأسئلة المتصلة باستمرار الثنائية الأيديولوجـية وغلبة تَجاورِ

العناصر، على التركيب، كما أوضح ذلك الأستاذ أنــور عبــد الملك فى دراسته عن النهضة المصرية خلال القــرن التاســع عشر وبدايات هذا القرن.

تَدْرِجُ المثاقفة، إذن، فى صــلب الإشــكاليات السياســية والأيديولوجية والثقافية للمجتمع المصرى الذى كان من أســبق الشعوب إلى الاتصال بالغرب فى أشكال مختلفــة.. ومــن ثــم ضرورة الكشف عن المرجع المخبأ أو "النصوص الغائبة" التى تؤثر فى قاموس ومفاهيم ناقد مِثل محمد مندور، كانت كتاباتــه تنطلق من موقع تمثيلــى لــه وزنــه فــى المجــال الثقــافى والأيديولوجى.

إن المثاقفة، بالنسبة لمندور ولجيله، ورغم التطور النســبى فى الوعى، كانت تنطوى على عناصــر ســالبة كثيــرة، لإن "نموذجية الغرب" كانت ملتصقة بوعى وممارسة الطبقة السائدة آنذاك، مما جعل التنبيه إلى المقومات القومية والاختيار بين "ما هو صالح وما هو طالح"، مجرد شــعارات لترضــية كبريــاء المشاعر الوطنية والدينية، والتخفيف من وطأة الانشــداد إلــى الغرب فى كل المجالات، وفى مقدمتها المجال السياسى الــذى

كانت الاتجاهات الأساسية فيه، من سـنة ١٩١٩ إلـى ١٩٥٢، تلتقى حول الإشكالية التالية:

كيف يمكن الخروج من التـأخر عـن طريـق اسـتكمال الاستقلال (بدون قطيعة مع الإنجليز) وإقامة الدستور والحيـاة النيابية (ولو فى ظل الملكية)، وتحقيق نوع من الإصلاح الدينى بدون علمانية الدولة؟

فعلاً، بعد انطفاء جذوة ١٩١٩، التى ألهبت حماس الفلاحين والعمال وكل الفئات ضد الاستعمار الإنجليزى، ستتحول الحياة السياسية إلى نوع من اللعبة المتكررة العناصر والفصول بـين الأحزاب والإنجليز والسراى، ومن خلال ذلك تترسخ نموذجية الغرب فى الاقتصاد والسياسة والعلائق الاجتماعية والمفـاهيم الثقافية... صحيح أن بذورًا للفكر النقدى وللتنظيمات اليسارية، كانت تُلامس التربة المصرية ساعية إلى التجذر، ولكنها لم تقتلع نموذجية الغرب والقوى الاجتماعية المشخصة لها...

ليس معنى ذلك، أن فترة (١٩١٩ – ١٩٥٢)، كانت زمنـاً ميتاً، على العكس، كانت هذه الحقبة غنية بصراعاتها وعطاءاتها وتبدل أنماط الوعى خلالها. وكانت، عبر التجربـة الملموسـة،

معاينةً لإفلاس نموذجية الغرب فى حل المشـاكل المطروحـة، رغم استمرارها فى عقول ووعى المستفيدين منها.

ومحمد مندور، من هذه الزاوية، نموذج للمثقف العضـوى المتطور بارتباط مع الفئات الاجتماعيـة التـى ينتمـى إليهـا أيديولوجيا وسياسيا: يمثل قدرتها على الصـراع كمـا يمثـل محدودية أفقها. ولا شك أن الفترة الخصبة فى حياته من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، قد أنْضجت رؤيته، وإن لم يستطع أن يعيد النظـر كليةً فى ذخيرته الأكاديمية التى اكتسبها أثناء إقامته بأوربا.

الهوامش :

---

(١) فـي هـذه المسـألة يمكـن الرجـوع إلـى كتـاب أنـور عبـد الملـك: Ideologie et renaissance nationale, Anthropos, 1970, Paris.

ونـدرج بالخصـوص الفقـرة الـواردة فـى صفحـة ١١٧: ".. علـى أن التغلغـل الأوربـى لـم ينحصـر فـى صـعيد الاقتصـاد والسلطة السياسـية. فأوربـا، المقصـودة هنـا، هـى أوربـا المنحـدرة مـن الثـورات، وبخاصـة مـن الثـورة الفرنسـية. وقـد كانـت "البعثـة العلميـة" المرافقـة للحملـة الفرنسية هـى التـى دشنت العلائـق المباشرة بين مصـر، كـإقليم يتـوفر علـى اسـتقلاله الذاتـى ويعيش منعزلاً تقريبًا، عن الإمبراطورية العثمانية منذ ١٥١٧، وبين أوربـا التـى اجتاحتهـا الحـروب الثورية وبدأت تدق أبوابها الثورة الصناعية والثقافية..".

(٢) انظر: ميشيل كوستير: L'acculturation فى مجلة Diogene رقم ٧٣، سنة ١٩٧١.

(٣) ".. وشهدت الساحة الثقافية حينئذ (١٩٣٢) ازدهار كتب سيرة الرسول، وكتب توضيح مبادئ الإسلام. وقد شارك فـى هذه الحملـة جميـع الأدبـاء الكبـار: هيكـل، العقـاد، طـه حسين، أحمـد أمـين.." جـاك بيـرك: L,Egypte: imperialisme et revolution, ed. Galllmard 1967, Paris p. 527.

(٤) جاك بيرك، المصدر السابق، ص. ٣٩٧.

(٥) مكسيم رودنسون: إشـكالية دراسـة العلائـق بين الإسـلام والشيوعية، سـنة ١٩٦١ نشـرت أول مـرة فـى Correspondance d,Orient, Bruxelles ثـم أعـاد نشـر هـذه الدراسـة فى كتابه "الماركسية والعالم الإسلامى"، لو سوى، باريس ١٩٧٢.

الموضوع نفسه تناوله أنور عبد الملك فى خلاصات كتابه الآنف الذكر عندما تحدث عن الثنائية الأيديولوجية. انظر صفحة ٥٠٤ وما بعدها.

(٦) يراجع فى هذه المسألة كتاب راءول ماكاريوس:

La Jeunesse intellctuelle de I,Egypte au lendemain de la deuxieme guerre mondiale, Mouton & Co., 1960

(٧) فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال رقم ١٧٢، ١٩٦٥، ص ١٧٩٠.

(٨) نخـالف فى طريقة تناولنا، الدكتور طه حسين الذى عالج مسألة مشـابهة فـى كتابـه "حـافظ وشوقى" تتصل بطريقة تجديد الشعر العربى. لقد طغـى عليه التبسيط فظـن أن شوقى كـان بإمكانه أن يكون مجددًا لو قرأ أشعار مـالا رميـه وبودلير وأبولينير بـدلاً مـن الاقتصـار علـى

الشعراء الكلاسيكيين.. ومن ثم شكل الاستنتاجات السطحية عند البدء المثل الأدبي الأعلى، وثقافة الشاعر.. الخ.

(٩) يوضح بيير بورديون وباسرون، الوظيفة الأيديولوجية للتعليم ولارتباطه ببنية علائق الطبقات الاجتماعية. انظر كتابهما:

La reproduction, ed. Minuit, 1970.

(١٠) فؤاد دوارة، مرجع مذكور، ص ٢١٢.

نشير إلى أن مندور ترجم إلى العربية دراستين لكل من جوستاف لانسون، وأنطوان ماييه كانتا قد نشرتا بمؤلف جماعي عنوانه:

De la methode dans les sciences, ed. F. Alcan وقد نشر مندور هذه الترجمة في كتيب يحمل عنوان: منهج البحث في الأدب واللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٤٦.

(١١) الواقع أن ديهاميل كان ينتمي إلى رعيل الكتاب الإنسانويين خلال الثلاثينيات.. وهم الذين يطمحون إلى "إنقاذ" الحضارة الغربية من أخطار التقانة المكتسحة. ويمكن أن نفهم وجود نوع من التقارب بين مندور وديهاميل، إذا استحضرنا الخصائص المميزة لتفكير هذا الأخير، وكما قال الناقد كلودروا، فإن "أعمال جورج ديهاميل عبارة عن موسوعة كتابات المؤاساة، شبيهة بـ "مقالات التعزية" التي كان الإنسانويون يكتبونها في بداية عصر النهضة.." انظر كتاب روا:

Descriptions critiques, Gallimard Paris, 1949, p. 72.

(١٢) في الميزان الجديد ص ٤.

(١٣) لقد ترجم مندور مسرحية "نزوات ماريان" لألفريد دي موسيه (كتب ثقافية ١٩٥٩) وكذلك قصائد "الليالي" للشاعر نفسه.

(١٤) في الميزان الجديد ص ١٢٧.

(١٥) المصدر السابق، ٢٠١.

(١٦) المصدر السابق، ١٦٢.

(١٧) النقد المنهجي عند العرب، ص ٥٠.

(١٨) النقد المنهجي، ص ٣٨٢ وما يليها.

(١٩) سأتحدث فى الفصل الثانى عن هذه الفترة من حياة مندور.

(٢٠) انظر: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال رقم ١٧٥، القاهرة ١٩٦٥. وهو عبارة عن مختارات من مقالات نشرها مندور فى الصحف خلال فترة ١٩٤٠ ـ ١٩٥٠.

(٢١) المرجع السابق ص ١٥٦ إلى ١٦٨.

(٢٢) عشرة أدباء يتحدثون، مرجع مذكور، ص ٢٠٨.

(٢٣) هذه الفكرة تتردد كثيرًا فى كتابيه: "كتابات لم تنشر" و"فى الميزان الجديد".

(٢٤) كان هناك، قبل أطروحة مندور، كتاب طه أحمد ابراهيم: تاريخ النقد عند العرب (سنة ١٩٣٧)؛ إلا أن هذا الكتاب لم يكن يطمح إلى أكثر من تقديم عرض جد "موضوعى" لكتب النقد العربى القديم.

(٢٥) انظر دراسته: الحقل الثقافى والمشروع الإبداعى، بمجلة الأزمنة الحديثة، رقم ٢٤٦، باريس، ١٩٦٦.

(٢٦) فى الميزان الجديد، ص ١١.

(٢٧) فى الميزان الجديد، ص ١٣٦ وما يليها.

(٢٨) المصدر السابق، ص ٦٨.

الفصـــل الثانى

الحقل الثقافى فى مصر
من ١٩٣٦ - ١٩٥٢

ينتمى مندور إلى الجيل الذى أعقب جيل ١٩١٩، وتبلورت مفاهيمه من خلال المناخ المحموم المضطرب لسنوات ١٩٣٦ – ١٩٥٢.

ولا جدال فى أن دعاة التجديد الأدبى الذين برزوا قبل سنة ١٩١٩، قد استمروا فى التأثير، بل وفى السيطرة، على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد ١٩٥٢. والشيء الغريب، إذا نظرنا من مسافة زمنية ضرورية لاستيعاب الأحداث، هو أن الإضافة الأساسية لكاتب مثل طه حسين، لا تتمثل فقط فى دراسته الجريئة عن الشعر الجاهلى المنشورة سنة ١٩٢٦، بل تتمثل أيضاً، إن لم يكن أكثر، فى المواقف التى اتخذها وفى الكتابات الاجتماعية التى نشرها بعد ١٩٣٢، وخاصة المعركة التى خاضها داخل وزارة التعليم وبين جدران الجامعة دفاعًا عن تعميم التعليم ومجانيته وإجباريته.

لكن تداخل الجيليْن لا يعنى مُطلقًا تشابه المفاهيم والسلوكات داخل الحقل الثقافى والسياسى. ولكى نتمكن من إدراك الخط المميز بين هذيْن الجيليْن من جهة، ثم تحديد موضع مندور كناقد ومثقف من جهة ثانية، يلزمنا أن نُعيد رسم الملامح الأساسية للحقل الأدبى خلال الفترة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢. لبلوغ هذه الغاية، سأستعين بالمنهج الذى اتبعه بيير بورديو، لدراسة الحقل الثقافى بفرنسا خلال القرن التاسع عشر[١]. وما يُبرر هذه الاستعانة فى نظرنا، هو أن بورديو، استطاع الوصول إلى منظومة تركيبية ذات مصطلحات فاعلة يمكن تطبيقها على حقول أدبية أخرى بدون الوقوع فى الخطاطات المسبقة أو التصنيفات الفضفاضة.

يضاف إلى ذلك أن دراسة الحقل الأدبى بمصر خلال هذه الحقبة، على ضوء المنهج الذى حدده بورديو، يتيح لنا أن نفهم وأن نقيم، بنوع من الموضوعية، عدة ظواهر أدبية، وكذلك مواقف الكتّاب. ولعلنا نتجنب بذلك تأويل الأعمال والآثار حسب التقديرات الظرفية، أو السطحية على غرار ما نجد عند كثير من النقاد العرب المعاصرين[٢].

على أن إنجاز دراسة وافية للحقل الأدبى من ١٩٣٦ إلـى ١٩٥٢، تقتضى دراسة أحادية مطولة لإلقـاء الضـوء علـى العلائق والآليات المحركة لمجموع الحقل الثقافي. ولمـا كـان المجال لا يتسع هنا لذلك، وحتـى لا نبتعـد عـن الموضـوع الأساسى، فإننا سنكتفى بتحديد المعالم البارزة للحقـل الأدبـى خلال هذه الفترة بترابط مع حقل السلطة ومع المظهر الخارجى للطبقات. وبعد ذلك، سأعمد إلى موضعة مندور داخل هذا الحقل طوال السنوات الجوهرية من نشاطه (١٩٣٩ – ١٩٥٢)، وهى السنوات التى شكلت مفاهيمه وثقافته، وأتاحت له أن يلعب دورًا معينًا فى الحياة الأدبية والسياسية لبلاده.

١ – جيل ١٩١٩: أو جيل الرواد:

كانت مصر، فى مستهل القرن، تغفو بعد انكسـار ثـورة أحمد عرابى واستقرار السلطات البريطانية فوق أرضـها، ثـم أخذت تصحو على صوتين متمايزين كانا يحاولان إخراجها من سباتها واستسلامها:

- صوت قوى مُدوٍّ هو صوت مصطفى كامل زعيم الحزب الوطنى.
- وصوت هامس نفاذ، هو صوت أحمد لطفى السيد رئيس تحرير صحيفة "الجريدة" لسان حال حزب الأمة.

هذان الاتجاهان سيطرا على الساحة الاجتماعية والسياسية المصرية إلى سنة ١٩١٨، سنة تأسيس حزب الوفد. وإذا كانت إضافة اتجاه مصطفى كامل تتمثل قبل كل شىء فى خلق الحماس الوطنى الرومانسى المتطلع إلى الاستقلال والحرية، فإن إضافة مثقفى حزب الأمة، وبخاصة لطفى السيد، تتشخص فى النزوع إلى إقرار عقلانية "أرسطية"، وإلى الأخذ عن حضارة الغرب وثقافته. إن "أستاذ الجيل" لطفى السيد كما يُدعى، قد مارس بحق تأثيرًا واسعًا امتد إلى المجال الأدبى. وكانت دعوته للقومية المصرية والليبرالية قد جعلت منه "مثلاً أعلى نموذجيا" لجيل ١٩١٩. ورغم أنه كان منتميًا لحزب يلتف حوله البورجوازيون والملاك، فقد استطاع أن يصبح، مع مثقفين آخرين[٣]، المدافع عن حرية الفكر وعن تحرير المرأة وعن جميع مرادفات المفهوم الغربى للديمقراطية والتبرجز.

وقد انعكس هذان الاتجاهان المتغايران، اتجاه مصطفى كامل ولطفى السيد، فى المحاولات الروائية الأولى التى ظهرت بمصر فى مطلع القرن، على نحو ما أوضح ذلك الدكتور عبد المحسن بدر من خلال تحليله لروايتين ساذجتين فنيا إلا أن كل واحدة منهما تعبر عن الآراء المتعارضة وردود الفعل عند امرأتين هما الشخصيتان الرئيسيتان الرامزتان لمصر آنذاك(٤).

هل من المغالاة القول بأن الفكر المصرى "الحديث"، بما فى ذلك التجديد الأدبى، قد برز من تحت "معطف" أحمد لطفى السيد؟ إننا نُحس بصماته وأنفاسه وراء أعمال كل من محمد حسين هيكل، وطه حسين وعباس محمود العقاد. وهى الوجوه البارزة فى جيل ١٩١٩، ولعل تأثير لطفى السيد فى هذا الجيل، يرجع إلى شخصيته ومواقفه وتلامذته أكثر مما يرجع إلى كتاباته وترجمته لأعمال أرسطو. ذلك أن مفهومه المثالى للحرية وللديمقراطية ودعوته للقومية المصرية، قد استقطبت مواقف التأييد أوْ الرفض عند المثقفين قبل ١٩٥٢. لأجل ذلك نُحسه حاضرًا باستمرار وراء الإنجازات الكبيرة، ووراء الخصومات الجدالية لهذه الحقبة (دستور ١٩١٣، التضامن مع على عبد الرازق وطه حسين فى المحنة التى تعرضا لهما بعد ظهور

كتابيهما الجريئين، له دوره فى توجيه الجامعة وفتح أبوابها أمام الفتيات.. الخ).

خلافًا لما كان عليه جيل أحمد شوقى الذى يُشكل امتدادًا لصورة الشاعر فى خدمة خليفة أو أمير أو محتضن، أو زعيم فى أحسن الحالات، فإن جيل ١٩١٩ بدأ بنقل ولائه وارتباطه إلى فئات اجتماعية وإلى أحزاب سياسية. وكان استقلال الحقل الثقافى بذاته، لا يزال فى بدايته مُتساوقًا مع صعود الطبقة المتوسطة، ومع انتشار التعليم وأجهزة التثقيف الجماهيرية. ومن ثم كان ظهور نموذج الكاتب أو الشاعر ذى الوظيفة المزدوجة:

من أصل متواضع أو متوسط فى غالب الأحيان، كان الكاتب فى ذلك الجيل، يسعى أولاً إلى ضمان مستقبله ووسائل عيشه، ثم يستعمل موهبته لكَسْب النفوذ أو المساندة عن طريق الانتماء إلى حزب يطابق مثله الأعلى أو مصالحه الخاصة(٥). ذلك أن النسيج الاجتماعى لمصر المستعمرة وإلى ما بعد ثورة ١٩١٩، كان لا يزال يبحث عن العناصر الأساسية لتَبَنْيُنه. ولم تكن الأغلبية من بين الطبقات والقوى الاجتماعية هى التى تتولى توجيه السلطة، فالفلاحون والبروليتاريون المصريون كأنما حُكم

عليهم بالبقاء بعيدًا عن المشاركة فى تراجيـديا قلمـا يتـذكر ممثلوها أصل شقائهم. كان القصر (السراى) يمثل طبقـة ذات جذور أرستقراطية وإقطاعية، ويطمح أن يحل محـل الخليفـة العثمانى المحتضر فى إستانبول والباحث عـن مسـاندة عنـد الوطنيين من أمثال مصطفى كامل. واغتنم البريطانيون الفرصة فأعلنوا حمايتهم لمصر (١٨ ديسمبر ١٩١٤) بعد احتلالهم لهـا مدة طويلة حتى تمكنوا من تحطيم صورة الخديوى ذى السيادة، ومن تقوية سيطرتهم على البلاد.

وعند نهاية الحرب العالمية الأولى، ومع اتساع الطبقـات المتوسطة، جاءت ثورة ١٩١٩ تعبيرًا قويا عن رغبة مصر فى التحرر من الاستعمار البريطانى. لا غـرو، إذن، أن يُصـبح شعار "الحرية" منذ ذلك الحين مُتغلغلاً فـى الأفئـدة والعقـول، موجهًا للنشاطات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وفيما يتصل بموضوعنا، نجد أن الحرية كمفهوم – أساس، قد انعكس على مجالَيْن من مجالات التعبير الأدبى:

١ – **فى الشعر**: تجلى عند ثلاثة من الشعراء المجـددين: العـقاد، والمازنى، وعبد الرحمن شكرى، الذين أسسوا شـعر

الوجدان مع التغنى بالذات الحرة وبالتجربة الشخصية. ولا شك أن مُهاجمة العقاد لأمير الشعراء سنة ١٩٢٢[٦]، تتجاوز نطـــاق الخصومة بين القديم والجديد، وتعلن عن ميلاد نمط جديد مـــن الشعراء المعتزين بكونهم "متحررين" من القيود التى كانت تُرغم شعراء جيل شوقى على الوقـــوف بأعتـــاب قصـــر الخـــديوى إسماعيل. وسيصبح موضوع الحرية فى الشـــعر والفـــن مـــن الموضوعات المألوفة فى كتابات العقاد باعتباره ناقدًا معبرًا عن مدرسة الديوان[٧]. ويمكن، أيضًا، اعتبار الثقافـــة الموســـوعية للعقاد، بمثابة تعبير عن تصور ما لفكرة الحرية، تصور يُبيح له ارتياد كل الآفاق و"تحطيم" جميع الحواجز[٨].

٢ – **فى مجال النقد الأدبى والسياسى:** ظهر مـــن خـــلال كتابىْ على عبد الرازق "الإسلام وأصول الحكم" (١٩٢٥) و"فى الشعر الجاهلى (١٩٢٦) لطه حسين. فقد كان رد فعل علمـــاء الأزهر والمحافظين على هذين الكتابيْن اختيارًا للصفوة المثقفة الملتفة حول حزب الأحرار الدستوريين، ولمدى تعلقها بحريـــة الفكر. على أن قيمة الفرضيات المقدمة فى هذين الكتابين تتمثل رمزيا أكثر منها عمليا، فى محاولة جعل موضوعَةِ حرية الفكر قيمةً سياسية وثقافية جوهرية[٩].

إن الطبيعة الانتقالية لهذه الفترة قد شرطتْ المواقف "الجمالية" والأدبية للكتاب، وجعلتهم أكثر التصاقًا وحساسية بالفورات والتحولات الواقعة في الحقل السياسى، وسيكون سابقًا للأوان، إطلاق أسماء المذاهب والمدارس الأدبية الأوربية على مواقف مُلتبسة وجنِينية. صحيح أن بالإمكان التحدث عن "رومانسية وطنية" كتيار كامن كشف عن نفسه في روايتين بارزتيْن: "زينب" (١٩١٤) وعودة الروح (١٩٢٧). إلا أنه، إلى جانبهما، كان هناك أدب رومانسي واجتماعى وعاطفى، يتفتح بمقدار ما كان الوعى الجماعى يعتريه التشويش ويعلوه الضباب. وانعكاسات هذا الوعى المضطرب هى التى تكون الأدب الدامع لمصطفى المنفلوطى، والروايات التاريخية لجورجى زيدان والأشعار الاستبطانية لعبد الرحمن شكرى...

وإلى جانب تلك النزْعة الرومانسية، كانت هناك بذور أخرى مهدت لتبلور النزعة الواقعية عند الجيل التالى(١٠).

على أن جامعة القاهرة التى فتحت أبوابها سنة ١٩٢٥، سرعان ما احتلت مكانة "السلطة الشرعية لإضفاء المشروعية"(١١) داخل الحقل الثقافى المصرى، ومن حولها

انتظمت عناصر "المشروعية الثقافية" و"الثقل الوظيفى" للنقاد والمبدعين. ولا بد أن نعير بعض الاهتمام للمنظور الذى وجه مشروع تأسيس هذه الجامعة، فقد روى محمد حسين هيكل فى مذكراته(١٢) بأن التوجه العلمى للملك فؤاد كان توجيهًا نبيلاً متعاليًا على جميع الاعتبارات، وقائمًا على مبدأ "العلم لا وطن له". لأجل ذلك اختارت مصر مجموعة من كبار العلماء الأجانب ليتقلدوا منصب عميد أو أستاذ فى مختلف الكليات. وهكذا فإن عميد كلية الآداب كان بلجيكيا، وعميد معهد التكنولوجيا كان سويسريا وعميد كلية الحقوق كان فرنسيا..

وهذا المظهر لترسيم المثاقفة، ما هو إلا تكريس لمسلسل بدأ منذ جملة بونابرت، وزكته سياسة محمد على. ومنذ ذلك الحين، استقرتْ المثاقفة فى أعماق المجتمع المصرى، وأصبحتْ، فى الآن نفسه، حافزًا على البحث عن أصالة مكتوبة، وعائقًا عن إدراكها. من ثم فإن الانطلاقة نحو استيعاب مُلائم للذات وللمجتمع وللآخر، ستظل عند الجيل التالى، فى طليعة الاهتمامات المحورية.

٢–الحقل الأدبى لجيل ١٩٣٦:

لا تختلف المعاهدة البريطانية المصرية لسنة ١٩٣٦، كثيرًا عن التصريح البريطانى لسنة ١٩٢٤ الذى كان بمثابة إضفاء طابع مؤسسى على الاستقلال الشكلى. غير أن حزب الأغلبية آنذاك، حزب الوفد، وزعيمه مصطفى النحاس، أرادا أن يحملا الشعب المصرى على الاعتقاد بأن هذه المعاهدة: "هى ميثاق للصداقة والشرف" ! وهذه الصيغة التعزيمية كانت ترمى إلى إخفاء الموافقة على بقاء القوات الإنجليزية طوال عشرين سنة على الأقل. والواقع أن هذا الاتفاق هو بمثابة تكريس لبنْيات السلطة القائمة فى مصر منذ إخفاق ثورة ١٩١٩، أى البنيات المتمثلة فى:

السفارة البريطانية، والقصر، والأحزاب المتراوحة على الحكومة، إلا أن مصر منذ ١٩٣٦، لم تَعد تُشابه ما كانت عليه سنة ١٩١٩. فما أكثر التحولات الكمية والنوعية، وما أكثر الآمال التى خابتْ والصراعات التى اسْتُؤنِفَتْ!

إن الحرب العالمية الثانية قد أثرتْ بكيفية ملحوظة، فى استفحال التفاوت بين الطبقات وفى اهتراء البنيات السياسية

والاقتصادية والاجتماعية. وجميع هذه التبدلات، وما فى طياتها من عواقب، تركتْ بصمات عميقة على جبـين جيـل ١٩٣٦، الذى وجد نفسه أمام "لعبة" تديرها قوانين مقبولة ضـمنيا مـن جميع الأطراف. كان الجميع يُقرون بأن مصر ما بعد الحـرب، مجتمع مُتأزم، لكن لا أحد كان قادرًا على تقديم الحلول الملائمة، فالأحزاب السياسية المنهكة العاجزة لم تكن تفكر إلا فى تمديـد "الشوط"، والتستر على فشلها. وكل الوسائل مباحة للـنفخ فـى رمقها الأخير، فإذا لم تَكْفِ تصريحات الخطباء ومواعظهم للجْم الجماهير وتكييفها، كان اللجوء إلى قمع الطلبة والعمال على يد إسماعيل صدقى، المضـطلع بوظيفـة صـمام الأمـان ضـد المتمردين..

على أن التفتت لم يتوقف فى جميع المجالات، وبخاصة فى المجال السياسى، حيث بدأ وعى جديد، وعى "ممكن" على حـد تعبير لوكاش(١٣)، ينفصل عن كتلة الأحزاب الممثلـة للـوعى القائم، والمشدودة إلى لعبتها السياسية المكرورة:

"خارج هيئة الناخبين، كان الشعب الغفـل يتعـدى إطـار البرلمان والحزب، ليسند، ضد ما هو رسمى وسـائد ومـنظم، القوى اللامنظمة للمثقفين، والشباب والحشود.."(١٤).

إن الوضعية الاجتماعية لكُتاب ولشُعراء هذا الجيل أبْعَد من أن تَتْدرج ضمن الفئة الموجهة للطبقة السائدة اقتصاديا. وبالإمكان أن نميز، إجمالاً، بين صنفين من المنتجين الأدباء:

(أ) كتاب يسيرون فى الخط الذى اتبعه من هم أكبر منهم من الرواد، أى أنهم كانوا ينتمون إلى أحزاب سياسية وفى طليعتها: الوفد، الإخوان المسلمون، الحزب الشيوعى بتفريعاته.

(ب) شعراء وكتاب مستقلون بدرجات متفاوتة، وهم الذين كانوا يمارسون مهناً حرة، وكانت لهم وضعية قارة كموظفين، تُتيح لهم العيش بعيدًا عن الصراعات والانتماءات، وإن كانت أيديولوجيتهم تلتقى فى النهاية مع الأيديولوجية السائدة.

إننا لا نتوفر على إحصائيات دقيقة فى موضوع مُنتجى "الخيْرات الرمزية"، لذلك سنحاول وضع جدول تقريبى يضم الشعراء والروائيين والنقاد الذين تميزوا خلال هذه الحقبة، مع بيان الوظائف التى كانوا يشغلونها:

الموظفون	
الشعراء	علي محمود طه – محمود حسن إسماعيل بشر فارس – حسن كامل الصيرفى محمد عبد الغنى حسن – جميلة العلايلى أحمد رامى – عزيز أباظة العوضي الوكيل – محمود غنيم
الروائيون	يحيى حقى نجيب محفوظ أحمد باكثير محمد فريد أبو حديد حسن محمود عبد الحميد جودة السحار أحمد الصاوى – محمود البدوى أمين يوسف غراب – يوسف السباعى
النقاد	أمين الخولى زكى نجيب محمود محمد مندور لويس عوض

	محمد أحمد خلف الله سهير القلماوى – بنت الشاطئ سيد قطب – سعيد العريان أنور المعداوى – محمود أمين العالم أنور كامل

المهن الحرة	
الشعراء	أحمد زكى أبو شادى إبراهيم ناجى صالح جودت كامل الشناوى
الروائيون	كامل حسين عادل كامل إحسان عبد القدوس محمود كامل أمينة السعيد إبراهيم المصرى.
النقاد	محمد مندور (بعد ١٩٤٤)

واضح أن الاستقلال الذاتى للأدباء الممثلين لجيل ١٩٣٦ لم يكن كاملاً، إذ إننا لا نعثر على كاتب واحد محترف يستطيع العيش من قلمه، ويقيم علاقة مباشرة مع جمهوره. لذلك يكون أقرب إلى الصواب، الحديث عن نوع من اللاتسيُّس بين شعراء وروائيى هذا الجيل. وإذا كنا نجد أصداء للأحداث الوطنية والاجتماعية عند هؤلاء الشعراء الرومانسيين، فإن مثل هذه القصائد لا تشكل سوى جزء هامشى فى إنتاجهم. والملاحظة نفسها تصدق على الروائيين الذين كانوا منجذبين نحو التاريخ الفرعونى والإسلامى، ونحو الوصف الظاهراتى لتبرجز الطبقة الوسطى فى المدن.

أما فى مجال النقد والدراسات الجامعية، فإن تَصنيْف الانتماءات والاتجاهات، أكثر وضوحًا، لأن صراع الأجيال وجدلية الأفكار، عكَسَا من خلال الكتابات النقدية الاختلافات السياسية والأيديولوجية، ونقلاها إلى المجال الأدبى. وهنا نجد أن تأثير الثقافة الأجنبية أكثر وضوحاً، لأن النقد الأدبى فى هذه الحقبة ظل موزعًا بين اهتماميْن: من جهة، تدعيم خلفية سياسية – اجتماعية كانت تمر بمرحلة تصنيف أكثر تعقيدًا ودقة مما

كانت عليهن ومن جهة ثانية، تعميق حقل الدراسات النقدية عن طريق استعارة مناهج غربية، وماركسية بدرجة أقل، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربى..

نستطيع أن نقول، إذن، بأن "المعركة الأدبية" لم يُوجه دَفتها مُنتجون ينتمون إلى الطبقة السائدة الممثلة فى السراى وفى البورجوازية "الصناعية" والعقارية، بل إن أشواطها الحامية والأساسية دارت بين فئات من الصفوة المثقفة المنتمية إلى أصول اجتماعية مختلفة وإلى منظمات سياسية متطلعة إلى السلطة. ومنذ سنة ١٩٤٥، يصعب ترجيح الكفة الأيديولوجية لأحد تلك الأحزاب المتصارعة. وحتى حزب الوفد بدأ تجاوزه على يد لجنة العمال والطلبة، وعلى يد الإخوان المسلمين، والشيوعيين ومصر الفتاة..

إن تراكم المشاريع الفاشلة أو المجهضة فى جميع المجالات، وتجاوز الأفكار والمحاولات، حتما بعد الحرب العالمية الثانية، البحث عن تجاوز تركيبى يمكنه أن يضمن توازنًا جديدًا. إلا أن هذا التركيب بالذات هو ما كان موضع رهان خلال مجموع فترات التاريخ المعاصر لمصر التى

لا تزال تعيش هذه المغامرة الملهبة للحماس، والمحفوفة بكثير من المزالق.

وطبيعى أن هذا التشابك بين المفاهيم والأيديولوجيات، قد خلف أصداءً فى الحقل الأدبى. ومن ثم فإن الخصومات الجدالية للمثقفين والنقاد، إذا كان قد أعوزها الرصاص المدوى فى الساحة السياسية، فإنها لم تكن أقل استئثارًا بالاهتمام، ولا أقل عنفًا وخشونة.

بنيات العلائق الموضوعية بين المنتجين الأدبيين:

يظهر مُبررًا، فى نظرنا، اتخاذ جامعة القاهرة، أو كلية آدابها على الأصح، بمثابة محور جعله منتجو الأدب ونقاده، علامة أساسية من حولها ينظمون مواقفهم أو يعدلونها أو يعيدون تحديدها.

والواقع أن جامعة القاهرة التى تأسست سنة ١٩٢٥، كانتْ تستجيب لاحتياج حيوى عند الطبقة البورجوازية المتطلعة إلى التحديث وإلى توسيع وتدعيم اقتصاد مستوحى من الرأسمالية الأجنبية ومرتبط بها. لذلك فإن الجامعة، بالنسبة لهذه الطبقة، وسيلة فعالة لتحقيق التبرجز الثقافى، وطريق قصير نحو إقامة

مجتمع عصرى حديث. ومن ثم فإن جامعة الأزهر تحولت إلى مجرد مظهر للحفاظ على الاستمرارية الدينية، تستعملها هذه الطبقة للاستهلاك الأيديولوجى ولكنها تسخر منها ومن مناهجها. غير أن جامعة الأزهر، استمرت، رغم كل شأن فى الاضطلاع بدور سياسى، بل وفى بذل الجهود لتدارك تأخرها الثقافى عن طريق إدخال إصلاحات عصرية على برامجها[١٥]...

ما يهمنا، فى هذا الصدد، هو المكانة التى احتلتها كل من كليتى آداب جامعتى القاهرة والإسكندرية، داخل الحقل الأدبى بصفتهما سلطتيْن أساسيتين لإضفاء صفة المشروعية الثقافية.

فى البدء، كانت معظم الأطروحات الجامعية تنصب على العصور الكلاسيكية للأدب العربى، وكانت تَصْدر عن مناهج ومقاييس مستمدة مما تلقاه الباحثون على يد أساتذتهم المستشرقين فى الجامعة المصرية أو فى جامعات أوربا. وشيئًا فشيئًا، تحولت دراسات واهتمامات نقاد هذا الجيل، ومعظمهم جامعيون، إلى معالجة وتحليل الأعمال الأدبية لمعاصريهم الذين كانوا أيضًا فى أغلبيتهم، متخرجين من جامعتىْ القاهرة والإسكندرية. هذا ما يدفعنا إلى القول بأن النقاد والمبدعين،

كانوا يكونون فى الحقل الأدبى، تكاملاً وظيفيا أكثر مما كانت علاقتهم علاقة تعَارُض وتنافُس. فَمن خلال أشعار مدرسة أبولو وامتداداتها الرومانسية، ومن خلال الروايات التاريخية والواقعية الوليدة، كان النقاد الجامعيون يحاولون تطبيق مناهجهم لإضفاء الشرعية على أعمال تمثل أكثر ما يمكن من التقارب مع قيمهم وتطلعاتهم. وعن طريق وضعيتهم "الامتيازية"، كان هؤلاء النقاد يؤثرون كثيرًا على الحركة الأدبية، ويصوغون حواشى صِنَاقَةٍ كلاسيكية جديدة. إلا أن هذا التكريس لأدب "جامعى" لم يَنْجِ من ردة فعلٍ لخلْخلة هذا التقديس، قام بها "سَحَرَةٌ" رافضون لقوالب ومعايير "القسس" الجامعيين. ويتعلق الأمر، خاصة، بموقف روائيين وشعراء كانوا يكتبون لطبقة متوسطة متلهفة على التبرجز، فكانوا يستمدون منها موضوعاتهم وأساليبهم ولغتهم المرصعة بحوارات مكتوبة بالعامية، وخاصة بلهجة البورجوازية القاهرية.

والجناح الآخر للمعركة الموجهة ضد المركز الأدبى الجامعى، مثله نقاد "ملتزمون"، بعضهم كانوا أساتذة بكليات الآداب، وهم النقاد والمثقفون الذين لاحظوا عدم تلاؤم المنهجية

"الموضوعية" الباردة، مع المشــاكل والصــراعات السياســية الاجتماعية الساخنة التى كانت تستلزم استخدام كــل الوســائل لتحويل مجتمع تَفْتَرسه أدْواء مستعصية.

بعبارة أخرى، فإن استقلال الحقل الأدبى بذاته، الذى بدأت سيرورته عقب ١٩١٩ تحت تأثير تبدلات اقتصادية واجتماعية، لم يكن يتوفر على إمكانية تحقيق تحــولات جذريــة للعلائــق المتحكمة فى الحقــلِ الثقــافى، وذلــك لأن مشــروع الطبقــة البورجوازية المصرية ظل مُنْدرجًا فى إشكالية التبعية والمثاقفة. وقد جاءت الحرب العالمية الثانية لتؤكد ضعف هذه البورجوازية وهشاشتها، وضرورة إحداث تغيير سياسى اقتصادى، ومعنــى ذلك، ضرورة إعادة التفكير فــى أســس وتطلعــات "النهضــة العربية".

إن هذه الوضعية المثلثة: نقاد جامعيون وأدباء ملتزمــون، وكُتاب "عموميون"، ظلت سائدة فى الحقل الأدبى من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، وكانت تعكس صراعات وحواشى الطبقات التــى تــم تكوينها أو كانت بصدد التكون، كما سنوضح ذلك عندما نرســم نسيج الطبقات الاجتــماعية خلال هــذه الحقبة. لكن ما نحرص

على إبرازه هنا، هو تباين الوسائل الثقافية المستعملة فى هــذا الصراع الأدبى. فإذا كان النقاد والكتاب الجامعيون قد اكتســبوا ثقلهم الوظيفى من وضعيتهم المؤسسية، ومن السلطة الرمزيــة والعملية، التى كانوا يمارسونها على آلاف الطلاب والمثقفــين، فإن الفئتين الأخريَيْن من عناصر الحقل الأدبى، كانتا تعتمــدان فى ممارستهما، على نشر الكتب والمجــلات وعلــى الإذاعــة والحلقات والجمعيات الأدبية. وهذا ما أدى إلى طابع الخصومة الجدالية التى صاحبت اتخاذهم للمواقف من القضايا المطروحــة ودفاعهم عن مصالحهم.

رغم ذلك، فقد كان الجامعيون يكونون، موضوعيًا، ســلطة المشروعية الثقافية التى تَنْتَظم حولهــا العلائــق القائمــة بــين العناصر الموجهة داخل الحقل الأدبى. بل يمكن القــول، بــأن الكتاب "الناجحين" من حيث رواج أعمالهم فى الســوق، كــانوا أيضًا يرغبون فى أن يروا كتبهم تَحظى بالاعتراف مــن هــذه السلطة "العالمة".

هل يتعلق الأمر، إذن، من خلال هــذا الافتتــاح الأدبــى بتمــثيلية الطبقة المتوســطة الطامحة إلى تحقيق تأطــير ثقافى

للمجتمع المصرى، من خلال الجامعة وتكرار إنتاج معين في أنماط التفكير والمناهج؟ أم أن المسألة لا تعدو أن تكون صورة أدبية صنعتْها المثاقفة، ودعمتها بلاغة الدكاترة المفْتَتَنين بالدعوة لكَوْنية الفكر الغربي وإنسانويته؟.

مهما يكن، فإن بالإمكان التمييز، داخل الحقل الأدبى، بين ثلاثة محاور كانت تستقطب، تدريجيا، الإنتاجات الأدبية:

(أ) رومانسية فكرية تنطلق لاكتشاف الذات (الأنا) تجاه واقع خارجى مطبوع بالقمع والقهر والاحتقار، مما أدى إلى انكفاء على العالم الداخلى ومحاولة إقامة ملجأ من الصور والخيالات والتأملات المقاومة للفناء والاندثار. وهذا ما نجده فى شعر مدرسة أبوللو كامتداد، على اختلاف فى العمق، للمفهوم الوجدانى عند عبد الرحمن شكرى.

(ب) واقعية لا زَمنية تعتمد على الوصف وتُغفل البعد التاريخى، وتنحو إلى تقديم معاينة "محايدة" لوقائع وتحولات غامرة. وهذا الاتجاه يعكس، فى نهاية التحليل، رؤية البورجوازية الصغيرة الصاعدة آنذاك. ومن خلال الأشكال الروائية المختلفة (الرواية التاريخية، ورواية الطبائع والنفوس)

التى توسل بها هذا الاتجاه، نتبين قرابة وطيدة بين الروايات التاريخية الأولى لنجيب محفوظ وروايات محمد فريد أبو حديد وعبد الحميد جودة السحار، وبين روايات الطبائع وتحليل النفوس "الجديدة"، عند يوسف السباعى وإحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب، فسواء كان الأمر يتعلق بإعادة رسم مأساة "الملك الضليل" أو شخصية "الزير سالم" أو تصوير "كفاح طيبة" أو "رادوبيس".. أو تحليل "هذه النفوس" أو "أنت عمرى".. فإن القاسم المشترك بين هذه الروايات هو إضفاء طابع المطلقية على الطبائع البشرية، وإقامة تشابه بين النفوس، وذلك لتبرير عالم البورجوازى الصغير، ومنحه وعيًا مهدئًا ومتميزًا فى الآن نفسه(١٦).

(جـ) واقعية اجتماعية وجدت بعض بذورها عند الجيل السابق، إلا أنها عند هذا الجيل تطمح إلى تجاوز الأدب الفاتر والدامع للرومانسيين والإنسانويين الطوباويين. ونخص بالذكر عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس، وعبد الرحمن الخميسى ويحيى حقى ونجيب محفوظ فى مرحلته الثانية.

صحيح أن هذا التصنيف للمنتجين الأدبيين فى حقبة ١٩٣٦ – ١٩٥٢، لا يشمل جميع البنيات الجُزئية لفئة المثقفين

المصريين الذين كانوا يعبرون عن مختلف أشكال وقضايا الزمر الاجتماعية المتعارضة.. ولكى تكون هذه الخُطاطة أقرب إلـــى الواقع، يلزم أن نُمَوضعهَا داخل "المنطقة" التى تحتـــوى علـــى جميع فئات الأدباء والفنانين الموجودين فى الحقل الثقافى.. لكن هذا التحليل يُبعدنا عن موضوعنا، لذلك نكتفى بالتذكير بوجـــود نوع من التعايش بين هذا الجيل وبين ممثلى الجيل السابق الذين سعوا إلى الحفاظ على زمام التوجيه الثقـــافى، أو إلـــى تعـــديل مفاهيمهم على ضوء ما اقتضته التحولات السياسية والاجتماعية وانعكاساتها على الحقل الأدبى..

هكذا فإن فئـــة الكتـــاب والشـــعراء المـــرتبطين بالطبقـــة البورجوازية الليبرالية، والتى كانت ملتفة حول صحيفة السياسة الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، ستستمر فى التأثير على الحقـــل الأدبى ممثلة موقف المثقفين "المسيْطرين" – المسيْطَر علـــيهم" (Intellectuels Dominants-dominés)

ولا يمكن أن ننسى أيضًا، الشعراء الشعبيين، المنسيين فى أغلب الأحيان، والذين كانوا يضطلعون بدور الشداة الأصـــلاء لدى جماهير الفلاحـــين المســـتغَلين، ولـــدى فئـــات البســـطاء المهمشين. وهذا الصوت الشعرى الناطق باسم أغلبيـــة فـــرض

عليها الصمت، لن ترن أصداؤه إلا بعد سنة ١٩٥٢ عندما بدأ بعض النقاد يدرسون الأدب الشعبى(١٧). ولعل حالة الشاعر بيرم التونسى تقدم أفضل دلالة فى هذا المجال، فلأنه عبر، بلغة مفهومة من الشعب، عن الشقاء والبؤس والمظالم، كان جزاؤه النفى.

ولإتمام خطاطة الحقل الأدبى وطريقة سيره، وقبل موضعة محمد مندور داخله، نشير إلى عناصر أخرى من سلطات إضفاء المشروعية الثقافية، كانت منافسة للأولى أو متطلعة إلى اكتساب الوزن نفسه(١٨).

نسجل بالخصوص، الدور الذى لعبته المجلات الأدبية المدعمة، فى غالب الأحيان، من جمعيات ثقافية منتمية إلى اتجاهات فكرية واختيارات أيديولوجية متغايرة.

ففى المرحلة الأولى، كانت مجلات: الرسالة والثقافة والمقطم والهلال، هى المجلات البارزة فى المحيط الأدبى، وكانت ذات منظور كلاسيكى جديد، يطبعه الانتقاء والاقتباس والدفاع عن قيم إنسانية كونية.

وفى مقابل تلك المجلات، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، غمرت الساحة مجلات ملتزمة تدعمها جموع المثقفين

الطامحين إلى قيم سياسية اجتماعية جديدة. ونذكر على الأخص "المجلة الجديدة" لسلامة موسى و"البعث" التى كان يرأس تحريرها محمد مندور، ويكتب فيها شباب يسار الوفد وبعض الماركسيين[١٩].

وكانت هناك مجلات أخرى قصيرة العمر إلا أنها لا تخلو من أهمية، مثل "الطليعة" و"التطور" و"العصبة" و"الفجر الجديد" و"الجماهير" و"الكاتب"، ومجلات أخرى كانت كلها تكون صوتًا جماعيا لطليعة مناهضة لـ "كلاب الحراسة" من كتاب الجيل السابق[٢٠].

بعيدًا عن أن يكون حديثنا مستقصيًا لكل الجوانب، فهو يتوخى فى بحثه عن العوامل المسيرة للحقل الأدبى، إبراز إوالية معقدة توجه كل مشروع أدبى وتَكمن وراء جميع العلائق المستقلة – المرتبطة، الموجودة بين الحقل الثقافى والحقل الاجتماعى – السياسى. ولا شك أن تَفْتيت العناصر المكونة للحقل الأدبى، والتحليل الموضوعى للعاملين فيه انطلاقًا من وضعيتهم الطبقية، ومن تأثيرهم ووزنهم الوظيفى، سيُتيح فهمًا أحسن لأعمالهم، لأنه يمكننا من ربك المقتضيات الداخلية

للإبداع، بالإرغامات الاجتماعية، وبمدى ملائمة التعبير الفنى للرؤية الحياتية.

هذا ما دفعنا إلى الاهتمام ببنيات العلائق الموضوعية داخل الحقل الأدبى، حيث نتجنب التأويلات المتناقضة أو الجزئية التى نصادفها فى كثير من الدراسات المتصلة بهذه الحقبة..[٢١].

٣ — مندور: نموذج للمثقف العضوى:

إن دراسة النسيج الاجتماعى لمصر خلال الحقبة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، تضطرنا إلى اعتبار الخصائص النوعية لهذا المجتمع، لكن بدون الوقوع فى خطأ إضفاء طابع الأسطورة على السيرورة الاجتماعية، كما فعل بعض الباحثين، متوخين من وراء ذلك أن يمحوا الصراعات الاجتماعية التى هى أصل كل صيرورة تاريخية[٢٢].

وما يهمنا هنا، هو موضعة مندور داخل هذا النسيج الاجتماعى على ضوء الدور الذى اضطلع به فى تحقيق تجانس الوعى الطبقى.

كما أشرت من قبل، فإن أنطونيو غرامشى يقدم لنا مفاتيح تُسعفنا على تحديد وضعية مندور، وذلك فى التصـنيف الـذى طبقه على المثقفين بعيدًا عن الخانات الضـيقة التـى وجـدت قبله[٢٣].

وبالفعل فإن مصطلحى: "مثقف عضوى"، و"مثقف تقليدى" يَشْملان مجموع مقولات تصنيف المثقفين التى تم تسجيلها على ضوء دراسة الحقول الاجتماعية والسياسية، ويَتْركان فى الوقت نفسه إمكانية التحديدات وتنويعها[٢٤].

إن عوامل كثيرة تدفعنا إلـى وصـف منـدور بـالمثقف العضوى:

فهو ينتمى إلى الطبقة الريفية المتوسطة المتشبثة بالتقاليـد وبتعاليم الدين الإسلامى[٢٥]. وهذه الطبقـة، التـى كثيـرًا مـا تعرضتْ للظلم، قد أسهمتْ فى الكفاح من أجل الاستقلال، سواء عن طريق الفلاحين فى البادية أو بوساطة أبنائهم فى المـدن.. كانت هذه الطبقة حاضرة دائمًا فى الصراع[٢٦].

وكان تعبيرها السياسى يلتقى مع تطلعـات البورجوازيـة الصغيرة ومع الطبقة المتوسطة فى المدن ومع العمال والفلاحين

المبتلرين. ولا شك أن حزب الوفد الذى كان يقوده فى البداية زعيم فلاح، قد استحصد هذه الإمكانات الاجتماعية والاقتصادية ليجعل منها أداة سياسية قادرة على إحراز الاستقلال، وامتلاك السلطة.

والواقع أن الحركة الوطنية المصرية، بتأسيسها لحزب الوفد سنة ١٩١٨، قد أَرْسَتْ مرتكزاتها الاجتماعية – الطبقية التى سرعان ما تجاوزت الإطار الإقليمى لتعانق الظاهرة الوطنية التى انبعثت فى مجتمعات عربية أخرى مُستندة على الأسس السوسيو – أيديولوجية نفسها. وإذا كانت الطبقة المتوسطة المتشبثة بالتقاليد وبالتراث الثقافى هى حجر الزاوية فى المشروع الوطنى، فإن كثيرًا من الطبقات والفئات الاجتماعية قد انضمت إلى هذا المشروع المتولد من شروط اقتصادية وسياسية محددة(٢٧). ومن هنا مصدر تلك المرونة الأيديولوجية التى كانت تخفف من وطأة التناقضات رغم احتدادها المتنامى. وقد كان جاك بيرك محقا فى إبرازه للطابع الخليط (composite) لهذه الأحزاب: "إن الكلمتيْن اللتيْن تحددان خصائص الحزبيْن الأكثر اشتهارًا بين تلك الحركات

(الوطنية)، وهما "التجمع" السورى و "الوفد" المصرى، تدلان جيدًا على أن الأمر فى تلك الآونة، لم يكن يعدو روابط بـدون أيديولوجية محددة. ومجموع فترة الوطنية المناضلة كان يكتسب قيمته، بالذات، وعلى الأخص، من هذا اللاتمايز"[٢٨]. (يقصـد اللاتمايز الأيديولوجى).

لكن التغيرات الحاصلة فى المجتمـع المصـرى طـوال السنوات الممتدة من ١٩١٩ إلى ١٩٤٤، لم تكن مجرد تغيرات كمية. ومن ثم فإن المنظور الانتخابى الذى كان حـزب الوفـد يحدد من خلاله، سياسته ووسائل تحقيقها، سرعان مـا تكشـف عجزه وعدم ملاءمته للمعضلات التى أفرزهـا واقـع مَـوار بالحيوية والصراع. فَقَد "الوفد" الإجماع الذى كان يحظى به فى البداية، وأصبح الصراع الأيديولوجى، عقب الحـرب العالميـة الثانية، سمة بارزة فى المواقف والكتابات وخاصة بين الطلاب والعمال الذين بدأوا ينفصلون تدريجيا عـن الوفـد، لتأسـيس مجالات أخرى للعمل.

فيما يتصل بعلائق مندور مع الوفد، يمكن تمييز مرحلتين:

- فى الأولى، عبر عن تعاطفه معه من خـلال المقـالات التى نشرها فى الصحف الفرنسية مؤيدًا إلغاء المحاكم المختلطة.

وفى هذه المرحلة التقى مندور بالوفد المصرى الذى كان مكلفًا بإمضاء معاهدة ١٩٣٦،(٢٩) التقى به فى باريس عند عودته من لندن، مغتنمًا الفرصة لتوسيط مكرم عبيد، وزير المالية آنذاك والعضو البارز فى الوفد، حتى يحصل من جديد على منحته الدراسية الموقوفة بقرار جائر اتخذه مدير البعثة المصرية فى باريس. وقد استجاب مكرم عبيد لطلبه خاصة وأن مقالاته المنشورة بالصحافة الفرنسية أفادت فى التعريف به عند أعضاء الوفد.

- وفى المرحلة الثانية، التحق مندور بحزب الوفد الذى عهد إليه بإدارة صحيفة "الوفد المصرى" فى فبراير ١٩٤٥.

لقد كان مندور يتهيأ للعمل فى التعليم الجامعى، غير أن الصعوبات التى لقيها فى كلية الآداب، ثم اختلافه مع أستاذه طه حسين الذى كان، آنذاك، رئيسًا لجامعة الإسكندرية حيث كان مندور يدرس بكلية آدابها، اضطراه إلى مغادرة التعليم العالى ليعمل فى الصحافة منذ ١٩٤٤، كرئيس تحرير لجريدة "المصرى" التى كان يملكها محمود أبو الفتح، إلا أن خلافًا بين هذا الأخير وبين مندور، أعاد ناقدنا إلى البطالة ودوامة المتاعب التى يعرفها كل من لا يقبل الركوع.

وفى الفترة نفسها، ظهرت صحيفة "أخبار اليوم" للدفاع عن سياسة الملك فاروق ضد حزب الوفد الذى أقيل من الحكم سنة ١٩٤٤، فتصدى مندور، مخاطرًا بنفسه، للرد بعنف على مقالات "أخبار اليوم"، وهذا ما جعل الوفد يعتبر موقفه شجاعًا ويلحقه بأطره العليا.

ويحكى لنا مندور كيف حول جريدة الوفد المصرى، "الميتة" إلى "منشور يومى ثورى، بمساعدة المثقفين والصحفيين الشباب": ".. وما لبث "الوفد المصرى" أن أصبحت مركزًا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه رغم معارضة باشواته، فقد حولتها إلى ما يشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة السياسية الصلبة إلى أبعد الحدود، وجعلت منها سوط عذاب على الإنجليز والسراى وأذنابهما من الأقليات التى لم يكن لها هم سوى التربص للحكم ومغانمه.."[٣٠].

خلال هذه الفترة من الكفاح الصحفى، تبلور الوعى السياسى لمندور الذى أصبح يضطلع بدور أساسى داخل يسار حزب الوفد. يقول:

".. لكننى بالرغم من ذلك، وبالرغم من عدم مهاجمتى لباشوات الوفد، فقد أحسست بحركة تذمر ضدى بين الجناح

الإقطاعى اليمينى فى الحزب، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجريدة مكان تجمع لما عُرف وقتئذٍ بالطليعة الوفدية والشباب الوفدى التقدمي الذى يبدو أنه كان يضم عددًا من الشيوعيين.. ولكننى على أية حال، لم يكن لى فى يوم من الأيام، اتصال بالحزب الشيوعى ومنظماته. وإذا كنت وضعتُ بين شعارات جريدة الوفد المصرى التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار "العدالة الاجتماعية"، فقد كنت مدفوعًا فى ذلك بنزعة إصلاحية خالصة، كانت تدعونى إلى مناصرة العدل بين المواطنين، وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين.."[٣١].

حمل ربيع ١٩٤٦ بين نفحاته، تأسيس "اللجنة الوطنية للعمال والطلبة" التى حاولت انتزاع الكلمة والمبادرات من أيدى الزعماء التقليدين. وكانت هذه اللجنة، بطريقة تفكيرها وممارستها، تشير إلى طريق جديدة لتحقيق التجاوز حتى لا يتعثر تاريخ مصر ولا يظل مشدودًا إلى لعبة مكرورة تجعل المشاركين فيها يراوحون فى مكانهم دون أن يتقدموا.. وقد كان مندور متنبها لأهمية هذه اللجنة فى مجال الفعل السياسى، فكان أول من حيا ميلاد التحالف بين العمال والطلبة، قائلاً[٣٢]: "لقد

بدتْ بمصر، فى هذه الأيام، ظاهرة تعتبر نقطة تحول خطيـرة فى تاريخنا الحديث، ويظهر هذا التحول مـن المقارنـة بـين الحركة الوطنية فى سنة ١٩١٩ والحركة الوطنية الحالية: ففـى سنة ١٩١٩، كانت الأمة لا تتحرك إلا إذا طلب إليها الزعمـاء الحركة، وخطبوا فى جموع الشعب وساروا فى المظاهرات. أما اليوم، فقد نضج التفكير السياسى حتى رأينا جموع الشباب مـن "طلبة وعمال" يقـررون بأنفسـهم خطـوات الجهـاد العملـى وينفذونها، وتستجيب الأمة لنداءاتهم.." .

في شهر يوليو من السنة نفسها، لجأ إسـماعيل صـدقى، المدافع عن "أصحاب المصالح الحقيقية"، إلـى القمـع لتبديـد الحماس الشعبى المتزايد. سيكون كبش الفداء هم الشـيوعيون. لكن إسماعيل صدقى كان يستهدف، فى الواقع، مجموع طليعـة المثقفين، وفى مقدمتهم محمد مندور، لأن جريدة أخبـار اليـوم نشرت فى اليوم التالى بأحرف حمراء بارزة: "اعتقال الـدكتور مندور صلة الوصل بين الوفد والكـومنتيرن" !. والحقيقـة أن رئيس الوزراء كان يريد إسكات الأصوات المنتقدة لإبرام اتفاقية "صدقى – بيفن". ويوضـح مندور بأنه رفض منصب سفير فى

سويسرا عرضه عليه عبد الرحمن البيلى مبعـوث إسـماعيل صدقى، مُقابل سكوته: "فأجبته بأنى أفضل الانتحار على مثـل هذه الخيانة الوطنية".

وبعد خروجه من السجن، أدرك أن قيادة حزب الوفد قـد تخلتْ عنه بإيعاز من الجناح اليمينى فى الحـزب، إذْ وعـدتْ الحكومة بألا تَعْهد لمندور بمسئولية تحرير صحيفتها الجديـدة: "صوت الأمة". وقد انتظر مندور سقوط حكومة صدقى ليتسـلم رئاسة تحرير هذه الجريدة، وليتابع نضاله ضد الاستعمار وضد الاحتكارات الأجنبية والبورجوازية. إلا أن هذه الأزمة نبهـت مندور إلى ضرورة الاعتماد على نفسه لتحقيق استقلاله المادى بعيدًا عن الحزب وعن المسيطرين عليه، فقيـد نفسـه، سـنة ١٩٤٨، فى نقابة المحامين منتفعًا بدراسته للقانون. وفى الوقت نفسه استمر فى الإشراف على "صوت الأمة" إلى أن رشح نفسه للانتخابات التشريعية سنة ١٩٥٠ باسم حزب الوفـد. أصـبح عضوًا فى البرلمان ورئيسًا للجْنته التعليمية. ولكنه فـى نهايـة ١٩٥٠، أصيب باختلال فى الغدة النخاميـة وألزمـه الأطبـاء بالسفر إلى لندن لإجراء عملية استئصال الغدة النخامية حفاظًـا على نظره[٣٣].

بعد شفائه، عاد إلى نشاطه فى البرلمان مُدافعًا عن إلغاء اتفاقية ١٩٣٦، وعن ضرورة القيام بحرب عصابات ضد الجيش الإنجليزى المقيم فى قناة السويس.

عمليًا، ربما كانت الفترة الممتدة من ١٩٤٤ إلى يوليو ١٩٥٢، هى المرحلة التى أتاحت لمندور أن يتجذر بعمق فى ممارسة تنصهر عبرها ثقافته النظرية بمواقفه النضالية.

وإذا كان قد ابتعد عن النقد الأدبى خلال هذه الفترة، فإنه قد استفاد من حيث بلورة وعيه السياسى والاجتماعى. وما تعكسه عشرات المقالات التى نشرها فى "الوفد المصرى"، هو تطور واضح من تفكير مثالى، رومانسى، إلى تفكير واقعى ينطلق من الوقائع الاجتماعية والاقتصادية. نتيجة لذلك لم يعد يهتم كثيرًا بالتحديدات المجردة وبالاحتكام إلى القيم المطلقة التى قرأها فى الكتب، بل انصرف إلى التحليل الملموس لمظاهر الظلم الاجتماعى. هذا ما دفعه إلى خوض خصومات جدلية مستمرة مع ممثلى البورجوازية العقارية والصناعية، وبخاصة مع إسماعيل صدقى فى موضوع الضرائب التصاعدية. لقد انتقل من دراسة أحوال الضمير والآفات والأهواء، إلى دراسة

الميزانية العامة للدولة وطريقة توزيعها، والعدالة الاجتماعية والرأى العام، والوحدة الثقافية، وغير ذلك من الموضوعات المهمة التى كانت فى طليعة قضايا الساعة، وكان يتصدى فى مقالاته هذه، لفضح الشركات المحمية بنفوذ الباشوات، ولشرح مشاكل الفلاحين(٣٤).

إثر الحرب العالمية الثانية، غَدَتْ عضْوية مندور فى الحركة الوطنية المصرية علاقة وطيدة بفضل روابط متعددة تتشخص فى انتمائه الطبقى، وفى تكوينه الثقافى، وفى انتمائه السياسى. وكانت وظيفته، كرئيس تحرير لصحيفة وفدية، وعلائقه مع طلاب الجامعة ومع صفوة المثقفين، تتيح له أن يُعبر، بل وأن يُنظر، تطلعات طليعة تبحث عن مخرج لأزمة مجتمعها. وكان حزب الوفد فى هذه الفترة يضم: "العناصر الوطنية من فئات الطبقة السائدة (من بدويين وحضريين، مسلمين وأقباط) الذين تعرضوا لظلم نسْبى نتيجة لهيْمنة الموظفين الأرستقراطيين والغربيين داخل جهاز الدولة.. وكانت هذه العناصر بسبب هذا الوضع، ذات ميل قوى إلى توسيع إطار تَمْصير الدولة والاقتصاد، عن طريق الإصلاح، وإلى الاستفادة، فى هذا الاتجاه، من الحركة الوطنية والديمقراطية الشعبية"(٣٥)..

لكن الصفة التمثيلية لحزب الوفد لم تعد كافيـة، فأصـبح عاجزًا عن الاستجابة للمطالب الشعبية: ".. وإذا كان الوفد قـد فشل فى السيطرة على صيرورة البلاد، ربما لأنه كان أكثر من حزب. فهو لم يكن يمتلك اختيارًا أيديولوجيا يجعل منه حزبًـا. وما كان لأسطورة أن تعوض البرامج السياسية.. لـذلك كـان الوفد المحمل بأمجاده وبحنينه للماضى، الرازح تحـت أعبـاء الرشوة والمناورات، بعيدًا جدا عـن أن يصـل إلـى مرتبـة الأسطورة التى خلقها من حوله.."(٣٦).

على أن مندور، رغم التدهور الذى وصل إليه حزب الوفد، ظل مُرتبطًا بالتيار الأصيل داخل الحركة الوطنية. لقـد كـان يحلم، هو وآخرون، بدفع الوفد إلى سلوك سياسة أكثر جذريـة. لكن هياكل الحزب ومصالح الباشوات المساندين له، كانت أكثر صلابةً أمام تطلعات شباب الوفد. ولم تمض فترة وجيزة حتـى استطاع الوفد، عن طريق ألاعيب القادة وخضوعهم للتسويات، أن يعود إلى تقلد مسئولية الحكومة سنة ١٩٥٠. وأمام الورطـة التى كان المجتمع المصرى يتخبط داخلها، فى كل المجـالات، أصبح قُصور هذا الحزب أكثر وضوحًا مما كان عليه..

إن الكتابات الاجتماعية والسياسية لمندور، ومواقفه خـــلال الفترة الفاصلة بين سنة ١٩٤٤ وسنة ١٩٥٢، تعكس "الـــوعى الممكن" لحركة وطنية سياسية مرتكزة على تحالف واسع بـــين شرائح من الطبقات. غير أنه من المعلوم أن جماعة من المثقفين "الواعين" لا تكفى وحدها لتجسيد الوعى الملائم، بل إن الأمـــر يتوقف أساسًا على تشخيص ذلك الوعى عبر طبقة اجتماعية لها مصلحة فى التغيير وقادرة عليه.. لذلك فإن انتهاء ملحمة ثورة ١٩١٩ إلى مأزق العجز الذى تجمدت عنده الأحزاب والحركات الوطنية قُبيل قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ يؤكد قبل كـــل شـــىء عجز القيادات السياسية ذات الجـــذور الشـــعبية عـــن ترجمـــة إمكانيات "الوعى الممكن"[٣٧] إلى صيغة للعمل تلائم التحـــولات العميقة، ولا تظل سجينة الفكر الإصلاحى الليبرالى.

فالسؤال الأساسى الذى وضعه جيل بأكمله ســـنة ١٩٣٩: "كيف تَستقر الأمور فى مصر؟"[٣٨] ظل مطروحًا رغم الأجوبة الكثيرة التى تَواصلتْ من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢، عبر خليط مـــن الأفكار والرؤى، لأنها لم تكن أجوبة قادرة على حسم وضـــعية نَضجَتْ لتقبل تغـــييرات جوهـــرية، وهـــذا ما جعل الالتـــباس

الأيديولوجي يستمر. وإذا كان الالتباس الأيـديولوجى نقطـة ضعف فى منطلقات "النهضة العربية"، فإنـه لا يـزال يُربـك خطوات انطلاقتها الحالية: "إن تحليل موضوعات وأطروحـات الأيديولوجية القومية التى هى بصدد نظرية ملتحمة تتيح تحديد الإنسان المصرى فى فجر نهضته الوطنية، وتحديد ما هو، وما يريد ويستطيع أنْ يكونه. وغياب هذه الصورة للإنسـان الـذى يجب تحقيقه، يندرج ضمن ثغرة أكثر اتساعًا، وهى ثغرة فلسفية للثقافة الوطنية"(٣٩).

ما نُلاحظه، فى هذا الصدد، هو أن الاهتمام بالأدلجة عنـد مندور أصبح أكثر وضوحًا بعد خوضه لتجربته السياسية ومـن ثم لم يَتَردد فى الـدعوة إلـى ضـرورة ممارسـة "التفكيـر المذهبى"(٤٠)، باعتباره التفكير الوحيد القادر علـى أن يُعطـى للصراعات أبعادها الحقيقية ، وأن يُخرجها من الخطابية وتبادل الشتائم الحاقدة. إلا أن هذا المقال، يفصح فى الآن نفسه، عـن فكر ذرائعي مرتبط بالنزعة التجريبية. فهو منذ البداية، يميز بين نوعيْن من التفكير المذهبى: أحدهما تفسيرى، والآخر إنشـائى: ".. فالمؤرخ الذى يحاول تفسـير التاريخ وتطوره بفكرة موحدة

جامعة، يفكر تفكيرًا مذهبيا، فيقول مثلاً: لأن تغير وسائل الإنتاج – وحلول الآلة محل الأيدى – قد غير من توزيع الطبقات الاجتماعية ونقل عقلية الشعوب، وهذا هو التفكير التفسيرى. والسياسى الذى يقول بوجوب فصل السلطات الثلاث: تشريعية وتنفيذية وقضائية، وتحديد علاقاتها بحيث لا تبغى سلطة على الأخرى، ويرى فى ذلك ضمانًا لصلاح الحكم، يفكر تفكيرًا إنشائيا ويدعو إلى المذهب الذى يؤمن به. ولقد كنت دائمًا شديد الحذر من التفكير المذهبى فى مجال التفسير لما لاحظته من أن المذهب عندئذ لا يمكن أن يفلت من الضيق والتحكم.."[٤١].

لا يغرب عن البال أن مندور يحاول، بلجوئه إلى تجزئة التفكير المذهبى، أن يتفادى عواقب التزام كلى يقترب كثيرًا من الرؤية الماركسية. وهذا ما يفسر لنا ذلك النزوع إلى العثور على طريق متميزة، خالية من كل "الثغرات"، وهو النزوع الذى استحوذ على عقول المثقفين العرب منذ بداية النهضة القومية. ولعل إيرادنا لبعض الفقرات من هذا المقال، يوضح هذا الاتجاه:

".. وأنا بعد لا أجهل ما فى المذاهب الإنشائية بالنسبة لبلادنا من مشقات وأخطار، فنحن بعد لازلنا بظاهر الحضارة

نقرع أبوابها، وجانب كبير من حياتنا لا يزال محاكاة لحياة الغرب، وما يستطيع عاقل أن يقول إننا قد وصلنا من النضوج إلى حد الأصالة. وموضع الخطر هو أن نحسب أن مذاهب الغرب كما هى، صالحة لبلادنا، مضمونة النجاح فيها. ثم إن كل تفكير إنشائى لابد مصطدم بالكثير من حقائق الواقع عندما تستجيب له النفوس فتأخذ فى تطبيقه.." .

"(..) ونحن فى الواقع، أمام ثلاث مشاكل لكل منها حلها الواضح: مشكلة الاستغلال السياسى، ومشكلة أثرياء الحرب، ثم مشكلة الظلم الاجتماعى المزمنة المتأصلة، وتلك الأخيرة هى التى يجب أن يجتمع حولها تفكيرنا المذهبى (..) وهاتان المشكلتان بعدُ عارضتان كما قلنا، وما ينبغى أن تصرفانا عن المشكلة الكبرى، مشكلة العدالة الاجتماعية بين الطبقات، فهذه الفكرة المذهبية التى لابد للأُمة من التعلق بها، وسبيل علاجها أيضًا هو التشريع وإصلاح نظامنا المالى، والأخذ فيه بنظام التصاعد.." [٤٢].

كذلك، فإن مفهومه لتشييد ثقافة وطنية، لا يختلف عن الوسائل الإصلاحية المقتبسة من الثقافة التى حققت النجاح فى

الغرب. ولتبرير هذا الاختيار، فإن مندور يصوغ حُججه من منظور المنطق الصورى:

".. والأمر فى حياتنا الثقافية مثله كمثل حياتنا السياسية والاجتماعية سواء بسواء، فمن الناس نفرٌ كثير لا يزال يزج بالنعرات القومية والدينية فى مجال الثقافة ليُتلف علينا حياتنا عن جهل، فنسمع مقابلات عجيبة بين روحية الشرق ومادية الغرب، كأن الغرب لا روح فيه، والشرق لا مادة به. والمشكلة الحقيقية ليست مشلكة ثقافة الشرق وثقافة الغرب، وإنما هى مشكلة الثقافة أو الجهل. وهذه أيضًا فكرة مذهبية يجب أن يستقر عندها ضمير الأمة، حتى تستقيم لنا الحياة. هنالك ثقافة إنسانية موحدة نشأت فى الشرق، ثم انتقلتْ إلى الغرب الذى احتضنها دون أن يستنكف من صدورها عن غيره. ثم نأتى اليوم نحن الحمقى فنحاول جدلاً عميقًا فى وجوب استردادها منه أو رفضها. ومن عجب أن ترانا جميعًا آخذين فى هذا الاسترداد بالفعل، ومع ذلك نجادل فى هل نحن على حق أوْ باطل! إن كنا على باطل، فلنتخلَّ إذن عن جميع مظاهر الحياة المادية التى تحيطنا من جميع النواحى، فكلها غربية، بل لنتخل عن مدارسنا وجامعاتنا

ومناهج بحثنا، ولنرجع إلى "الكُتاب" والحفظ عن ظهـر قلـب ولنستمر فى "العنقلة" ومناقشة الألفـاظ كمـا عهـدها الأزهـر قديمًا.." (٤٣).

إن طرح منـدور للإشـكالية الثقافيـة خـالٍ مـن النقـد الأيديولوجى للثقافة الغربية التـى أصـبحت تشـكل الـذروة والنموذج، وهذا النقد هو الذى يقود إلى ربط التشـييد الثقـافى القومى بالقوى المجتمعية، وبمقتضيات المرحلـة ثـم بتصـور نموذج حضارى عربى جديد ترمى الثقافة إلى إرساء دعاماتـه ومفاهيمه..

أريد أن أدقق بأن "عضوية" مندور، تتصل بحركة مكونـة من فئات اجتماعية متعددة أكثر مما هى متصلة بطبقة واحـدة محددة ومتميزة. وهذا راجع إلى طبيعـة المرحلـة التاريخيـة لمصر فيما بين سنة ١٩٣٦ و١٩٥٢، وهى مرحلـة يطبعهـا صعود قوى اجتماعية جديدة، والسعى المـزدوج إلـى تحقيـق الاستقلال وتثبيت الذات القومية، كما تَطبعهـا المجابهـة بـين الاختيارات الدينيـة "الجديـدة"، وبـين الاختيـارات الوطنيـة والاشـتراكية. ومن ثم لا تستقيم التحـليلات المفترضة للتمايز

الطبقى التام، ولتعبيراته الأيديولوجية، فى هذه المرحلة. على أن هذه الخصوصية ما كانت لتُلغى الجدلية القائمة بين هذه القوى الاجتماعية وبين مظاهر الصراع الأيديولوجى. إن هذه الخصوصية النوعية تستلزم منا أن نأخذ بالاعتبار العوامل الملتصقة بالمرحلة وبالحقائق التاريخية حتى نتمكن من النفاذ إلى هذا الجسم الاجتماعى المتناسل، المتشعب، ذى المظهر الضعيف.

من هذه الزاوية، يمكن اعتبار مندور بمثابة "انعكاس – مبدع"(٤٤) لصفوةٍ مثقفة كانت تبحث عن ذاتها عبر خليط من الاختيارات والإمكانات. وكان الجزء الكبير من الرهان خلال هذه الفترة التاريخية، يتمثل، قبل كل شىء، فى بلورة وعى ممكن يسمح للحركة الوطنية – الاجتماعية، بإرساء دعائم تفكير متحرر من الظلامية الماضَوية ومن الاستلاب الاستعمارى. ومشروع مثل هذا، إذا ما كان تصوره وإنجازه جيدًا، من شأنه أن يمهد السبيل لقيام المرحلة "القومانية" Nationalitaire(٤٥)، وأن يفتح الطريق أمام تجاوز إشكالية لا تكاد تنتهى إلا لتبدأ من جديد.

ولا شك أن كتابات ومواقف مندور، ليست الوحيدة التي تقدم لنا الإنعكاس المبدع أو التحليلات الصحيحة. فهناك محاولات أخرى قام بها بعض الماركسيين المصريين، وبعض رجال الدين المتنورين، وتستحق أن تُدرس على ضوء هذه المرحلة التاريخية. إلا أن الحركة الوطنية باعتبارها قوة اجتماعية وفكرًا منظرًا لهذه الفترة، تكتسب ثقلاً أكبر وتأثيرًا أوسع، ذلك أن إمكاناتها فى تحقيق تجانس المجتمع المصرى داخل إطار ليبرالى ديمقراطى، كانت موجود وقائمة، مما يجعل العبور إلى مرحلة تالية أكثر تقدمًا، شيئًا مضمونًا.

فهل يرجع إخفاق هذا المشروع الوطنى إلى قُصور نظرى، أم إلى عدم ملاءمة الوسائل السياسية المتبعة لإنجازه؟

إن الصورة التى تنقلها إلينا مسيرة مندور، هى صورة ثنائية، فتحليلاته لما هو "سياسى"، باعتباره بُعدًا للصراعات المغلقة فى معظم الأحيان بعمليات غامضة تُحول السياسة إلى إواليات بسيكولوجية، هى تحليلات على جانب كبير من الأهمية. ولا جدال فى أن مقالاته عن وظيفة الدولة، وعن الميزانية والعدالة الاجتماعية والسياسية الرأسمالية، والرأى العام، والبنك

الأهلى رمزًا لاستمرار الوجود الاستعمارى. الخ، كلها تحليلات ذات إضافة لا تُنكر فى مجال الكتابات السياسية العربية[٤٦].

لكن تحليلات مندور لما هو "ثقافى"، تعكس فهمًا يكاد يكون فهمًا آليا للتغيير الثقافى. ففى نظره، يكفى الاقتباس عن الغرب، وإحياء التراث لتحقيق الأصالة. لذلك فإن فَصْله بين ما هو سياسى وما هو ثقافى، ينزع عن كتاباته الأبعاد التركيبية القادرة على دفع المناقشة إلى الأمام، وإعادة صياغة الإشكالية صياغة تُخرجها من نطاقها المكرور.

بعد سنة ١٩٥٢، صرف مندور جهوده إلى النقد الأدبى والمسرحى، أكثر مما كتب فى الموضوعات السياسية والاجتماعية، ولكنه سيحتفظ بالخصائص المميزة له والتى اكتسبها أثناء "المعركة السياسية" التى خاضها من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢.. سيحتفظ بهيامه بترقية المجتمع المصرى، وبضرورة اتخاذ موقف من القضايا المطروحة فى الساحة الثقافية والسياسية، وبسهولة التعبير، وسيولة قلمه المجادل المتحفز لخوض الخصومات، وأيضًا بتشجيعه للكتاب الشبابَ المجددين.

وإذا كانت المعركة السياسية قد حظيت بالأسبقية على النقد الأدبى عند مندور في الحقبة الممتدة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢،

فإن المرحلة التالية ستعرف عودة إلى النقد مع محاولة لتجـــاوز المرحلة الأولى. لكن انقطاع مندور عن الكتابة النقديـــة طـــوال سنوات، سيكون له نوع من التأثير السلبى كما سنرى ذلك.

الهوامش:

(١) بورديو: "حقل السلطة والحقل الثقافى والمظهر الخارجى للطبقات" بمجلة Scolies، ١٩٧١، باريس، العدد ١.

يعتمد المنهج الذى اتبعه بورديو، على التمييز بين ثلاث لحظات مرتبطة ارتباطًا وثيقًا على ثلاثة مستويات من الواقع الاجتماعى الذى ندرسه:

(أ) تحليل وضعية المثقفين والفنانين داخل بنية الطبقة الحاكمة (أو بالنسبة لها عندما لا ينتمون إلى هذه الطبقة لا بأصلهم الاجتماعى، ولا بشرطهم..).

(ب) تحليل بنيات العلائق الموضوعية للوضعيات التى توجد فيها الفئات المتناقضة على المشروعية الثقافية أو الفنية داخل الحقل الثقافى.

(ج) بناء الوصف الخارجى للطبقات باعتباره منظومة لإمكانات الاجتماعية المتاحة، والتى تشكل المبدأ المولد، والموحد لمجموع الممارسات والأيديولوجيات.

(٢) أسوق مما كتبه ناقدان يشرحان وضعية متقاربة مع ما نعالجه فى هذا الحقل الثقافى:

(أ) يعتبر الأستاذ رجاء النقاش أن انتماء طه حسين إلى حزب "الأحرار الدستوريين" بمثابة نقطة ضعف وموقف خطأ، لأن حزب الوفد آنذاك كان هو الحزب الأكثر قربًا من الشعب.. وهو تفسير يغفل الشروط الموضوعية التى حددت مسار طه حسين.. انظر كتاب "أدباء معاصرون"، كتاب الهلال رقم ٢٤١.

(ب) فى مقالة عنوانها: "العقاد والفكر الاشتراكى"، يؤكد لويس عوض بأن العقاد كان من أوائل رواد الفكر الاشتراكى فى مصر، ويعلل تحول موقفه منذ ١٩٣٦، بكونه لاحظ انتشار الاشتراكية فى العالم مما جعله يخاف من أن تهدد مبادئ أخرى كان العقاد يؤمن بها أكثر من الاشتراكية (!!). انظر كتابه: "مقالات فى النقد والأدب"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

(٣) خاصة مع أعضاء عائلة عبد الرازق: محمود، ومصطفى، وعلى.

(٤) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(٥) لعل نموذج المثقف المنسجم مع أفكاره ومصالحه، من بين مثقفى هذا الجيل، هو محمد حسين هيكل، فقد كان ليبراليا ومن أسرة موسرة ومنتميًا باستمرار، لحزب الصفوة المثقفة والبورجوازية (الأحرار الدستوريون). وهو لا ينقطع عن الترديد فى مذكراته بأنه من أنصار حرية الفكر. والواقع أن هذه الليبرالية الفكرية تطابق تمامًا ليبراليته الاقتصادية: فقد كان مديرًا لشركة السكك الحديدية للدلتا (شركة إنجليزية)، وأيضًا لشركة سبكو للصناعة

والتجارة. لمزيد من التفاصيل فى هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب شهدى عطية الشافعى: "تطور الحركة الوطنية المصرية من ١٨٨٢ إلى ١٩٥٦"، نشر الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٣.

(٦) عباس محمود العقاد، إبراهيم عبد القادر المازنى: الديوان فى النقد والأدب، القاهرة، ١٩٢٢.

(٧) يتناول العقاد هذه الفكرة خاصة فى كتبه: ساعات بين الكتب، الفصول، مطالعات فى الكتب والحياة.

(٨) يتضح ذلك فى انتقائية "مناهجه" المطبقة لدراسة الشعراء: أبى نواس، عمر بن أبى ربيعة، ابن الرومى..

(٩) واضح أن الموقف الفكرى يجد جذوره فى السياق الاجتماعى السياسى لهذه المرحلة المطبوعة بصعود الطبقة المتوسطة المتعطشة للديمقراطية وللنظام الدستورى حتى تتمكن من فرض نفسها سياسيا، ولا شك: أن الثقافة أو على الأصح، التعليم، يكون "رأسمال" يتيح لأبناء الطبقات الفقيرة الارتقاء إلى مرتبة اجتماعية أخرى، كما هو الحال بالنسبة لطه حسين والعقاد وآخرين..

(١٠) يتحدث الأستاذ يحيى حقى فى كتابه "فجر القصة المصرية" عن المحاولات الأولى التى بذرت بذور الواقعية، متأثرة ببعض الكتاب الأوربيين وخاصة الروسيين منهم.

(١١) نستعمل هذا المصطلح بالمعنى الذى حدده بورديو فى دراسته:
Champ inteliectuel et projet createur, in: temps modernes, Novembre, no. 246, p. 865.

(١٢) مذكرات فى السياسة المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥١، جـ ١، ص ٢٦٥.

(١٣) انظر كتابه Histoire et conscience de classe، نشر مينوى ١٩٦٠، باريس، ص ٥٩.

(١٤) جاك بيرك: مصر: الإمبريالية والثورة، مرجع مذكور.

(١٥) خاصة بعد صدور مرسوم رقمه: ٢٦، سنة ١٩٣٦، يتيح لجامعة الأزهر أن تعيد تنظيم برامجها لتواجه التحدى الذى أصبحت تمثله "الجامعة الدنيوية" على حد تعبير بيرك (مصر.. مصدر مذكور، ص ٥٢٩).

(١٦) يعبر محمد فريد أبو حديد بوضوح عن هذا الاتجاه المشترك الذى يصدر عنه هؤلاء الكتاب الولوعون بإبراز "النفس البشرية الخالدة" التى استمر وجودها فى الماضى وفى الحاضر والتى ستستمر موجودة "فى جميع العصور" !

انظر حديثه مع فؤاد دوارة فى: عشرة أدباء يتحدثون ص ١٣٥. وما بعدها.

(١٧) نشير بالخصوص إلى دراسات الدكتور عبد المجيد يونس وأحمد صالح رشدى.

(١٨) تتضافر عدة عوامل لتجعل من الجامعة مركزًا أساسيا للرصد ولتحقيق "المشروعية الثقافية". فبالإضافة إلى دورها الكبير في تكوين الأطر والمثقفين، فإنها تمثل "العقلانية ذات النزوع الكونى". وفى الوقت نفسه، كانت تلعب دورًا مهما فى الحياة السياسية من خلال نشاطات الطلبة المرتبطة بنشاطات ومواقف الأحزاب والهيئات. أما "المجتمع اللغوى" فإنه يضطلع "رمزيا" بدوره" كحارس "شرعى" يسهر على "صفاء" اللغة العربية وعلى تطويعها للتعبير عن مظاهر الحياة.

(١٩) نشير إلى أن الشروط المادية لهذه المجلات لم تكن متشابهة. وقد كانت المجلات المتطلعة إلى التجديد تصادف عقبات كبيرة فيما يتصل بالنشر والتوزيع والتحايل على الرقابة. ويحكى لنا محمد مندور كيف كان ينجز، مع مساعدين متطوعين من الشباب، جميع الأعباء التى يتطلبها إصدار مجلة فكرية غير رسمية (انظر عشرة أدباء يتحدثون، ص ١٩٧).

(٢٠) انظر كتاب راءول مكاريوس: الشباب المثقف فى مصر عقب الحرب العالمية الثانية، مصدر مذكور..

واضح أن جميع هذه المجلات لم تكن تعبر عن الاتجاهات نفسها، ولم يكن لها مفهوم واحد للتقدمية والتجديد. ولا شك أن من بين هؤلاء المثقفين "الغاضبين"، كانت هناك عناصر تكون اتجاهًا يمكن تصنيفه الآن، وعلى ضوء المسافة الزمنية، باليمينية والمحافظة، مثلما هو الأمر بالنسبة لمجلة الاشتراكية الموالية لحزب مصر الفتاة، ومجلة "الدعوة" الناطقة باسم الإخوان المسلمين.. ولكن دلالة هذا "التفريخ" المتكاثر للمجلات فى تلك الحقبة، تتمثل، قبل كل شيء، فى الإجماع على ضرورة تغيير الأوضاع. وكانت محتويات المجلات تجتهد فى تقديم البدائل.

(٢١) نجد مثالاً لذلك فى المقدمة التى كتبها الأستاذ فتحى رضوان لكتابه "عصر ورجال" (مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٧)، فقد طرح تساؤلات مهمة، لكن إجاباته جنحت إلى التعميم والالتباس بسبب افتقاره إلى منهج تحليلى واضح المقولات والمفاهيم. ومثال آخر نجده فى تحليلات الدكتور شوقى ضيف الذى يسطر المعلومات بدون ربط منهجى مقنع.

(٢٢) انظر كتاب جان زيكلر Sociologie de la nouvelle سلسلة أفكار، رقم ٥٩، باريس، ١٩٦٤.
فى هذا الكتاب يشير المؤلف إلى بعض الأطروحات التى لا تعتبر العوامل الموضوعية المتحكمة فى السيرورة التاريخية داخل بلدان العالم الثالث، وخاصة عند باحثين سوسيولوجيين من أمثال: مونيرو، وشيلر، وبيرنام. صفحة ١١ وما يليها.
ويسجل ماكسيم رودنسون الانتقاد نفسه على بعض المستشرقين فى دراسته: مصر الناصرية فى المرآة الماركسية، مجلة الأزمنة الحديثة عدد: ٢٠٣، سنة ١٩٦٣.

(٢٣) انظر: أعمال مختارة، ترجمتها إلى الفرنسية عن الأصل الإيطالى: موجى، ومنجو - طبع دار النشر الاجتماعية، باريس ١٩٥٩، ص ٤٢٨.
ويوضح غرامشى فى كتابه "رسائل من السجن" (كاليمار، باريس، ١٩٧١) أنه وسع من مفهومه لمصطلح "مثقف، فيقول: "على أننى أوسع كثيرًا موضوعة "مثقف" ولا أقتصر على المقولة المتداولة التى لا تنطبق إلا على كبار المثقفين.." ص ٣٣٣.

(٢٤) نجد أن كتاب Les nouveaux intellectuels، لمؤلفيه: بون وبرنيسى (لوسوى، باريس، ١٩٧١) تطبيقًا جيدًا لخطاطة غرامشى على السياق الجديد للمثقفين الفرنسيين، مع اعتبار الفروق الناجمة عن التطور التاريخى.

(٢٥) يخبرنا مندور بأن أباه كان من أتباع مذهب صوفى اسمه الطريقة النقشبندية ومعناها النقش على القلب. (عشرة أدباء.. مرجع مذكور ص ١٧٣).

(٢٦) انظر: إبراهيم عامر، الأرض والفلاح، الدرا المصرية، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١١٥ وما بعدها.

(٢٧) كان "الوفد يمثل ملاك الأراضى غير المرتبطين بالصناعة وبالتالى غير المرتبطين بالخارج، فكان ناطقًا باسم المشاريع الوطنية التى ينتظم من حولها تحالف جميع الذين لم تكن هذه المشاريع تتعارض مع مصالحهم الخاصة، من بين بورجوازيى المدن والأرياف، ومن بين المثقفين والموظفين والتجار والأهالى وبعض العمال وصغار الفلاحين..) رودنسون، فى دراسته: مصر الناصرية، سبق ذكرها.

(٢٨) بيرك: العرب من الأمس للغد، لوسوى، باريس، ١٩٦٩، ص ٢٦٩.

(٢٩) كان هذا الوفد يتكون من: مصطفى النحاس، ومكرم عبيد، وعلى شمسى.

(٣٠) عشرة أدباء يتحدثون، مرجع مذكور، ص ١٩٥.

(٣١) المرجع السابق، ص ١٩٦.

(٣٢) عنوان المقال: "حدث خطير اتصال المثقفين بالعمال" نشر فى كتابه: كتابات لم تنشر، ص ١٩٧.

(٣٣) ".. كتب د. يوسف إدريس عن مرض مندور من الناحية الطبية يقول: "لقد كشف لى المرحوم د. محمد مندور عن حقيقة مرضه والعملية التى أجراها له الجراح الإنجليزى هارفى جاكسون، واستأصل بها تقريبًا الغدة النخامية الكائنة أسفل فصى المخ الأماميين حفاظًا على نظره. وهى عملية خطيرة للغاية، ولكن الأخطر منها أن استئصال الغدة النخامية يعنى أن تتوقف جميع غدد الجسم "الأندرو كرنية" عن الإفراز. فالغدة النخامية هى المايسترو الذى على وقع عصاه فقط تعمل تلك الغدد وإلا توقفت. وكان معنى هذا، أن أستاذنا مندور ظل سنوات طويلة يحيا وهو يتناول خلاصة هذه الغدد جميعًا. وهى كثيرة ومتشعبة ومتعارضة. ورغم هذا لا تستطيع أن تقوم بدور الغدد الطبيعية. وهذا هو السر فى حركته البطيئة التى كنا كثيرًا ما نستغرب لها..). عن كتاب: أدباء معاصرون، رجاء النقاش، طبعة كتاب الهلال، عدد ٢٤١، ص ١٠٣.

(٣٤) انظر: كتابات لم تنشر، كتاب الهلال، عدد: ١٧٥، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٥، ص ١٢٢ وما يليها.

(٣٥) محمود حسين: الصراع الطبقى فى مصر، نشر: ماسبيرو، باريس، ١٩٧١، ص ٧١.

(٣٦) جاك بيرك: مصر..، مصدر مذكور، ص ٦٩٧

(٣٧) إن لوسيان كولدمان هو الذى دقق محتوى مصطلح "الوعى الممكن" بعد أن استعمله لوكاش: وفى دراسة لكولدمان عنوانها: "الوعي القائم والوعى الممعن، الوعى الملائم والوعى المغلوط" نشرها فى كتابه "الماركسية والعلوم الإنسانية"، (كاليمار، باريس، ١٩٧٠، ص ١٢١ وما يليها)، طبق كولدمان هذه الموضوعة على عدة أمثلة تاريخية، وختم بحثه موضحًا: "عندما نحاول دراسة وقائع الوعى الجماعى، وبدقة أكبر، درجة التلاؤم مع الواقع لوعى مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما، فإنه يجب البدء بالتمييز بين الوعى القائم وما

له من محتوى غني ومتعدد الجوانب، وبين الوعى الممكن باعتباره الدرجة القصوى من التلاؤم التى يمكن أن تبلغها الفئة الاجتماعية بدون أن تتغير طبيعتها" ص ١٢٦.
سأوضح حدود الوعى الممكن عند الفئات الاجتماعية للحركة الوطنية المصرية فى الفصل الأخير.

(٣٨) عنوان لمقال نشرته صحيفة السياسة الأسبوعية بتاريخ ١٩٣٩/١/٢٨، وذكره بيرك فى كتابه عن مصر، ص ٥٨١.

(٣٩) أنور عبد الملك: الأيديولوجيا والنهضة القومية، مرجع مذكور، ص ٥١٢.

(٤٠) مقال فى: كتابات لم تنشر، ص ٧٠ وما يليها.

(٤١) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٤٢) م. س، ص ٧١ – ٧٤.

(٤٣) م. س، ص ٧٤ – ٧٥.

(٤٤) "إن الوعى البشرى، لا يعكس العالم الموضوعى فحسب، بل يبدعه كذلك". هذا التحديد أورده لينين فى كتابه: الدفاتر الفلسفية، دار النشر الاجتماعية، باريس، ١٩٥٥، ص ١٧٤.

(٤٥) أول من استعمل هذا المصطلح (nationalitaire) هو مكسيم رودانسون ففى دراسة عنوانها: "طبيعة ووظيفة الأساطير فى الحركات الاجتماعية السياسية من خلال نموذجين مقارنين: الشيوعية الماركسية والقومية العربية"، نشرها بمجلة "الدفاتر العالمية" عدد ٣٣، سنة ١٩٦٢، باريس.
ثم أعاد أنور عبد الملك تحديد المصطلح نفسه فى مقدمة كتابه "مصر مجتمع عسكرى"، وفى منتخبات الأدب العربى المعاصر (المقالات). وسأورد هنا التحديد الذى أعطاه عبد الملك لهذا المصطلح في دراسة نشرها بمجلة "الإنسان والمجتمع" عدد: ٢، باريس ١٩٦٦، وعنوانها: إشكالية الاشتراكية في العالم العربى؛ يقول: "إن نجاح حركة تحرير وطنية، يعبر عن نفسه بوساطة تشييد دولة وطنية مستقلة. وهذه هى المرحلة التى أدعوها مرحلة "قومانية" وليست قومية.. ذلك أن كل شىء يتجه، خلالها، نحو التأسيس وإعادة التكوين، واستعادة الأمة والدولة الوطنية. فالأمر، هنا، لا يتعلق برفض الآخر، بل بتأكيد الكينونة الوطنية الخاصة.. فالمجهود القومانى يبدو كسيرورة لتشييد ذاتى وأصيل، وكاسترجاع حقيقى وعميق للهوية، بعيدًا عن المعارك الأولى من اجل إحراز السيدة.." ص ١٣٥.

(٤٦) يبرز كامل زهير فى مقالة نشرها بمجلة الهلال، يوليو ١٩٦٥، بعنوان: "الديمقراطية عند مندور"، أهمية كتاباته السياسية فى بلوغ الصراع ضد أعداء الدستور والاستقلال.

الفصـــل الثـــالـــث

مرحلة النقد التحليلى

"**يظهر** أننى خُلقت لأكون مدرسًا، وبالفعل لم أهجر قط هذه المهنة رغم تقلبات حياتى المتعاقبة. فقد واصلت التدريس وأنا أعمل بالصحافة أو المحاماة أو البرلمان. ولا أخفى أن هذه المهنة قد كانت دائمًا من مصادر بهجتى وعزائى فى الحياة. ولا أظن فرحة تعدل فرحتى برؤية زهرة من زهرات الشباب تتفتح بين يدى أو تهش للقائى"(١).

على عكس عيسى الدباغ، بطل رواية "السمان والخريف"(٢)، الذى أصابه الذهول وجَمدته الخيبة بعد الإطاحة بالملكية سنة ١٩٥٢، فاندفع إلى المغامرات الجنسية لنسيان صدمته وصدمة حزبه: الوفد، فإن محمد مندور حافظ على علاقته مع المجتمع ومع التيار القومانى، محاولاً الدفاع عن النظام الديمقراطى بعد إصلاحه مما لحق به من عيوب وثغرات. لقد بادر مندور فى ديسمبر ١٩٥٢ إلى نشر كتيب

بعنوان "الديمقراطية السياسية"[٣] أفصح فيه بشجاعة عن وجهة نظره، منتقدًا السيطرة الاستعمارية والاستبداد الملكى، مع الإلحاح على كون تعدد الأحزاب ضرورة ملازمة لطبيعة الديمقراطية. يقول فى هذا الصدد:

".. والدعوة إلى محاربة هذا التعدد دعوة رجعية تحارب الحرية، وتمهد السبيل لأنواع من الحكم الاستبدادى الذى يجب أن نجنب بلادنا ويلاته حتى نظل أحرارًا، وحتى تزدهر ملكات شعبنا فى ظل تلك الحرية المقدسة.." [٤].

لكن الطريق التى سار فيها جماعة الضباط الأحرار، آلت إلى إلغاء الأحزاب، فعاد مندور إلى التعليم وإلى الكتابة فى الصحف والمجلات، مؤملاً أن تكون هذه التجربة محققة للتطلعات التى كان يدافع عنها داخل الوفد. وطوال الفترة الممتدة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٤، لم ينقطع عن التدريس بمعهد الصحافة وبمعهد التمثيل، وبمعهد الدراسات العربية العالية، حيث اهتم بتحليل مظاهر من الأدب العربى المعاصر انطلاقًا من مجموعة من الدواوين والمسرحيات. وكانت حصيلة هذه المحاضرات والدروس، والكتب والضبائر الآتية:

- إبراهيم عبد القادر المازنى.
- خليل مطران.
- إسماعيل صبرى.
- ولى الدين يكن.
- مسرحيات شوقى.
- مسرحيات عزيز أباظة.
- المسرح النثرى.
- الأدب ومذاهبه.
- الشعر المصرى بعد شوقى (كتاب فى ثلاثة أجزاء).
- مسرح توفيق الحكيم.
- الأدب وفنونه.
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما.

محوران اثنان يستقطبان جوهر هذه الدروس والكتابات:

- شرح المبادئ المكونة للنظرية الأدبية عند الغربيين (وبخاصة عند الفرنسيين).

- ثم تطبيق لهذه النظرية وللمبادئ النقدية المستمدة منها، تطبيقًا مَرِنًا ومُراعيا لبعض الفروق، على نماذج من الأدب العربى المعاصر.

لكن العنصر المهم الذى ينْضاف، فى هذه المرحلة، إلى ثقافة مندور الكلاسيكية الأكاديمية وإلى تجاربه السابقة، هو اكتشافه للواقعية الاشتراكية أثناء رحلته إلى الاتحاد السوفيتى ورومانيا سنة ١٩٥٦. فهذا العنصر، بالإضافة إلى المناخ الأيديولوجى الجديد، كما سنوضح ذلك فى الفصل الرابع، جعل مندور يُعدل من بعض أحكامه وموازينه. ومن ثم فإنه لم يعد يكتفى بالاحتكام إلى ذوقه وإلى التعريفات والتحديدات التى تلقاها عن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية أثناء دراسته بالسوربون، بل إن هذه الزيارة ستُتيح له، نوعًا ما، متابعة تطورات أدب الطليعة فى مصر بعد ١٩٥٢. الجميع يتحدث عن بناء مجتمع جديد، ولا شىء، فى نظرهم، يساوى الواقعية الاشتراكية كمذهب يسمح بالدفاع عن الإيجابية والتفاؤل. يقول مندور:

"ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم، وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى

أشد الغموض. ومن بين هذه النظريات، نظرية الواقعيــة بهــذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مُناقضًــا، أو علـــى الأقــل، مجانبًا لحقائق الناس والأشياء"(٥).

إلا أن تحليله لبعض الآثار الأدبية خــلال فتــرة ١٩٥٢ – ١٩٥٧، لا يختلف كثيرًا عن منهجه التحليلى بكتابه الأول: فـــى الميزان الجديد. ومنذ أصدر "قضايا جديدة فى أدبنــا الحــديث" (١٩٥٨) بدأ يولى اهتمامًا أكبر، فى تحليله، للمحتوى و"للقــيم الجديدة" التى غمرت الســاحة وأصــبحت محــور المناقشــات والكتابات، بعد قيام الناصرية.

حتى يتسنى لنا تحديد المنهج الذى طبقه مندور فـــى هــذه المرحلة، وكذلك المفاهيم النظرية، فإننى سأعمد إلـــى تفرقــةٍ مؤقتة بين هاتين المقاربتين اللتين لا يستقيم فهمهما إلا عنــدما نقرن بينهما. لذلك فإننى سأخصص هذا الفصل لعرض مــنهج مندور فى مجالات نقد الشعر والمسرح والروايـــة، وســيكون موضوع الفصل الرابع، هو إبراز "نظريتــه" ومحاولاتــه فــى تنظير النقد العربى.

نقــد الشعر

من قراءاتنا للدراسات التى خصصها مندور للشعر، والتى هى فى الأصل، محاضرات ألقاها بمعهــد الدراســات العليــا، نلاحظ أن الأمر لا يتعلق بنقد للشعر بمعناه الدقيق، بقــدر مــا يتعلق بوصف إجمالى للشعر المصرى بعد شــوقى. والهــاجس الكامن وراء تحليلاته، هو الوصول إلى تصــنيف للاتجاهــات الشعرية منذ ظهور حركة الإحياء من خلال قصــائد محمــود سامى البارودى.

والمقياس الجديد الذى اعتمد عليه مندور (جديــد بالنســبة لمرحلته التأثرية) هو الاهتمام بالعامل الاجتماعى – السياســى، وتفسير الظواهر والمدارس الأدبيــة علــى ضــوء المرحلــة التاريخية:

"ونحن لا نريد، ولا ينبغى لنا، أن نعــزل الأدب والشــعر عامة، عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ولا أن نقصر البحث فى عوامل تطوره ونموه، وتنــوع اتجاهاتــه، على النظريات الفلسفية أو النقدية للأدباء والنقاد، وذلــك لأننــا برجوعنا إلى تاريخ بلادنا فى الفترة التى ظهرت فيهــا حركــة

"أبوللو" لن نلبث أن نتبين أنه كان من الطبيعي أن يطغى في تلك الفترة، التيار الرومانسى العاطفى الذاتى، فبلادنا إذ ذاك كان يحكمها رجل يؤمن بنفسه أكثر مما يؤمن بشعبه، وكان الشعب يحس منه ذلك ويأبى أن يستجيب له (..) وفى مثل هذا الجو، كان من المستحيل أن يظهر أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتى"(٦).

والواقع أن كتابات مندور فى نقد الشعر، خلال هذه الفترة، تنطلق من المفهوم التفسيرى نفسه الذى يربط معنى النص بالسياق التاريخى والاجتماعى.

وإذا كان هذا المنهج التحليلى قد أعطى لهذه الكتابات نوعًا من هذا التلاحم، فإنه قد أوقعها فى الرتابة والتبسيطية. فسواء كان الموضوع يتعلق بعرض وضعية الشعر بعد شوقى أو بتحليل أحادى لأشعار المازنى، أو خليل مطران، أو إسماعيل صبرى أو ولى الدين يكن، فإن الخطوات المتبعة لا تكاد تتغير:

- السياق التاريخى – الاجتماعى.
- حياة الشاعر وفلسفته.
- فن الشعر من خلال إبراز الموضوعات الأساسية، وإيراد أحكام عامة عن أسلوبه، مع الاستشهاد ببعض أبيات من شعره.

ويحرص مندور على أن يطلق على كل واحد من هؤلاء الشعراء الذين يدرسهم، صفةً تُلخص اتجاهه. هكذا تتوارد الصيغ الملخَصة:

- شكرى: شاعر الاستبطان.
- مطران: شاعر المعاودة.
- كامل الصيرفى: شاعر الشجن والتأمل.

وليتضح لنا منهج مندور وحدوده، سنعمد إلى عرض الخطوات التى سلكها فى دراسته لأحد هؤلاء الشعراء، وهو خليل مطران(٧):

(أ) حياته وشخصيته: يقسم مندور حياة مطران إلى قسمين، داخلية وخارجية. ويأخذ مفتاح تحليله لشخصيته الداخلية من قول أفضى به الشاعر: "فى المعاودة وحدها تاريخ تكون شخصيتى، فقد كان هناك عاملان يفعلان فى نفسى: شدة الحساسية ومحاسبة النفس. ومن هذين العاملين خلصت بتكوين نفسى على نمط خاص". انطلاقاً من هذه الجملة، يفسر مندور الحياة العاطفية لمطران وأسلوبه الشعرى، ثم ينتقل إلى

توضيح تأثير حقائق حياته الخارجية، وأهمها: عروبته، وثقافته الواسعة، وهجرته هربًا من الاضطهاد التركى.

(ب) مقومات فنه: يعتبر مندور مطــران رائــدًا للشــعر العربى الحديث، وأصالته تتمثل فى اتزانــه واعتدالــه اللذين يجعلان منه ممثلاً للكلاسيكية الجديدة التى نادى بها فى فرنسا أندريه شينييه تحت شعار: لنقل أفكــارًا جديدة فى أشعار قديمة. إلا أن رومانسية مطران شىء ملموس رغم محاولته إخفاء تلك الرومانسية. وبعد أن يستشهد ببعض الآبيات، يقرر أن رومانسية مطــران، موضوعية، شرقية الروح "قل أن نجد لها مثيلاً فــى رومانسية الغربيين"!

(ج) الوجدانيات: إذا كان مطران يميل إلى "تنكيــر نفســه ومشاعره الخاصة، وأفكاره السياسية والاجتماعية بحكم خصائصه النفسية" فإن عاطفيته استطاعت أن تتغلــب على كتمانه فى بعض الأحيان، لتصوغ شعرًا وجدانيا ينضح بالألم والحزن، وخاصة فى ثلاث قصائد، حسب رؤية مندور، هى:

- الأسد الباكى.
- المساء.
- والشاعر يوقع على وتره الأخير لحن الرضى وسكينة النفس.

(د) الشعر القصصى: يشتمل ديوان مطران على عدد وافر من القصائد القصصية الطويلة تستمد موضوعاتها من التاريخ ومن وقائعه، أو من الحياة الاجتماعية ومآسيها. ويتصدى مندور لحسم الخلاف بشأن هـذه القصـائد، وهل هى درامية أم ملحمية، وما هو مقدار جدتها فـى الشعر العربى.. لأجل هذه الغاية، يبدأ مندور بتحديـد خصائص الشعر الملحمى والدرامى طبقًـا للمقـاييس المتعارفة منذ العصر اليونانى، ثم يعمد إلى تطبيقهـا على الشعر العربى وعلى شـعر مطـران خاصـة، ليستخلص أن ما نظمه مطران جد قريب من الشـعر الملحمى والدرامى.

(هـ) الوصف والتصوير: يستخلص مندور مما تقـدم: "إذا كان مطران قد أدخل عنصر الملاحم وعنصر الدراما على الشعر العربى، وغلبهما على روائع قصائده التى

تميز بها عن غيره من شعراء العربية، فمعنى ذلك أنه قد غلب الموضوعية فى شعره على الذاتية، فلم يعد شعره، أو لم يعد معظمه، تغنيا بعواطفه الخاصة وآماله وآلامه، بل خرج بالشعر عن نطاق شخصية الشاعر، كما اتخذه وسيلة للوصف والتصوير"[٨].

ويحرص مندور على التمييز بين وصف الطبيعة فى الشعر العربى القديم، وبين الوصف عند مطران. فهذا الأخير يتجاوز الوصف الخارجى ليحقق "الحلول الشعرى" كما نجد فى أشعار كبار الرومانسيين خلال القرن التاسع عشر. ويذهب مندور فى تحليله إلى أبعد من ذلك، فيقول بأن بعض قصائد مطران تشابه قصائد الشاعر اللاتينى لوكريس. وإذا كان مطران يختلف عن الشعراء العرب القدامى فى مفهوم علاقته بالطبيعة، فإنه يختلف عنهم أيضًا فى طرائق التعبير وفى الاستعارات، وكذلك فى إيجاد حوار حميمى بينه وبين الأشياء والكائنات. ويستعين مندور، فى شرح ملاحظاته بنظرية الناقد الألمانى "لنسج" الذى يقول بأن للمصور لمحة فى المكان، وللشاعر لمحات فى الزمن، ومن ثم فهو يستطيع أن يصور الحركة فى تتابعها..

من خلال هذا العرض لنموذج من تحليلات مندور، نتبين أن المنهج الذى اتبعه لدراسة شعر مطران، لا يخلو من انتقائية: فعلم النفس يُجَاور تاريخ الأدب، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع القيم التأثرى. وهو يستمد مقاييسه من ثقافته الجامعية التى تستمر، رغم تباعد المسافة الزمنية لفترة التلقى، فى إمداده بمعايير المرجعية. ويمكننا أن نحصر المبادئ المعيارية التى اعتمد عليها مندور لدراسة خليل مطران، فيما يلى:

- لنَقُل أفكارًا جديدة فى أشعار قديمة (أندريه شينييه).
- الحلول الشعرى (الروحية الشرقية).
- عبقرية المسيحية (كتاب لشاتوبريان ذكره عند شرحه لوصف الطبيعة).
- عن طبيعة الأشياء (قصيدة للشاعر اللاتينى لوكريس).
- إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلالها (قولة نسبها للشاعر بودلير)(٩).

والفكرة الأساسية التى يُشيد حولها مندور دراسته لشعر مطران، هى إبراز مدى تميز المكانة التى يحتلها مطران فى مجال الشعر العربى الحديث، فهو يعتبره رائد التجديد الشعرى،

ويستنتج من ذلك أن مطران أثر فى الشعر العربى الجديد أكثر مما أثر شوقى أو مدرسة الديوان، وذلك راجع فى نظـــره إلـــى اعتدال مطران وإلى ثقافته المزدوجة. يفصح مندور، أيضًا، عن أن العنصر الجوهرى فى سيرورة التجديد، هو القدرة على كتابة شعر "موضوعى" فى أشكال درامية وملحمية مثلما فعل مطران.

هذه المقاييس "المدرسية" تحمل مندور على الاستنتاج بـــأن مطران أثر تأثيرًا واضحًا فى شعراء مدرسة "أبوللو" أو فـــيمن جاءوا بعدهم. ضمنيًا، نَستَشف أن مندور يعتبر خليل مطـــران بمثابة ثمرة أصيلة للتطور التاريخى القومى.

إن مندور، فى مجموع دراساته للشعر العربـــى الحـــديث، وبخاصة فى كتابه "الشعر المصرى بعد شوقى"، يحرص علـــى استخلاص بعض الخلاصات العامة ليقدمها وكأنهـــا فرضـــيات مسلم بها. وأذكر من تلك الخلاصات، اثنتيْن على جانـــب مـــن الأهمية فى نظرى:

١ – لا تُكون مدرسة "أبوللو" مذهبًا أدبيًا، وإنما هى مجرد اتجاه رومانسى يلتف حوله خليط من الشعراء، ويرجع ذلك فى نظره إلى أسباب اجتـــماعية وسياســـية: "والذى يبدو لنا هو أن

جماعة أبوللو كانت جماعة فردية النزعة، وكانت تنفر من روح المذهب وسطوته (..) وفى الحق أن حياتنا العامة كلها كانت تهفو فى تلك الفترة من تاريخنا لا إلى الحرية فحسب، بل الحرية المطلقة التى لا بد أن تصاحبها الفردية، وأن تنفر من التمذهب، وكان تفكيرنا العام لا يتطلع إلا إلى الحرية السياسية، ولم يكن التفكير الاجتماعى قد نما بعد، وهو ذلك التفكير الذى لا بد أن ينتهى بفرض قيود وحدود على الحرية الفردية بحكم التضامن الاجتماعى، وكفاح الحياة المشترك الذى لا بد أن يحد من الحرية الفردية التى كانت ملازمة عندئذ للحرية السياسية: حرية الوطن وحرية المواطن، ومثل هذه العقلية العامة لم يكن من السهل أن تظهر فيها المذاهب حتى ولو كان ذلك فى مجال الفن والثقافة"(١٠).

٢ – إن التيار الشعرى الجديد حاليا فى مصر، هو وليد تحول الوجدان الفردى إلى وجدان جماعى. ومغايرة الشعر الجديد تتجلى فى المضمون والشكل.

ثم إن الموسيقى لازمة للشعر، لكن ليس هناك ما يمنع تعويض البيت الشعرى بالتفعيلة، وطرائق التعبير ليست ثابتة.

هذا الاتجاه الأدبى والشعرى الجديد، يصفه منـدور، دون تدقيق وتَرو بالواقعية الاشتراكية: ".. ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أنه لم ينشأ لدينا مذهب أدبى محـدد إلا فـى السـنوات الأخيرة نتيجة لذلك الاتجاه العام نحو الاشتراكية فـى السياسـة والاجتماع والثقافة، فنشأ المـذهب الأدبـى "مـذهب الواقعيـة الاشتراكية" الذى يتشدد فى بعض الأحيان تشـددًا شـديدًا فـى تطبيق المذهب.."(١١).

لا جدال فى أن كتابات مندور عن الشعر العربى الحـديث تنطوى على كثير من اللمحات الذكية المضيئة، وتشكل دفاعًـا معتدلاً عن الشعر الحديث. فرغم الطابع البـانورامى، ورغـم التأويلات المادية الآلية أحيانًا، والنغمة الجدالية، فإن مندور كان من أهم النقاد المدافعين عن الشعر الجديد ضد النقدة التقليـديين والناظمين المحترفين. إن كتاباته عن الشعر، المعتمـدة علـى حدوس مقنعة أكثر من اعتمادهـا علـى تحلـيلات متماسـكة ومفصلة، تُعتبر صلة وصل بين النقد الجامعى والنقد "الـدنيوى" المتحرر من القوالب المدرسية.

نقد المسرح

من حيث الكم، تفوق كتابات مندور عن المسرح، بقية مــا كتبه عن الأجناس الأدبية الأخرى. وهو فى هذا المجال، يتنقــل بين نظرية المسرح، وبين تاريخه ونقده. وبالإمكان أن نُصــنف ما كتبه فى هذا المضمار، على الطريقة التالية:

(أ) تاريخ المسرح:

اهتم به فى كتابه المنشور سنة ١٩٤٩ بعنوان: فى "الأدب والنقد"، حيث خصص فصلاً لتــاريخ الــدراما منــذ العصــر الإغريقى إلى العصر الحديث. ثم نشــر كتابًــا صــغيرًا عــن "المسرح النثرى"، عرض فيه المحاولات المســرحية الأولــى بالعالم العربى، منذ مارون النقاش إلى محمد تيمور. وقد اكتفى مندور فى هذا الكتاب، بسرد مختلف المراحل مع تقديم ملخص للمسرحيات ولمضامينها.

(ب) نظرية المسرح:

من خلال تحليل نظريات المسرح، انطلاقًا من أرسطو إلى بريشت، حاول مندور أن يستخرج مفهومًا عامًا للمسرح ولوظائفه. وسنعود إلى هذه المسألة فى الفصل التالى.

والكتابات المتصلة بهذا الجزء هى:

- المسرح.
- الأدب وفنونه.
- الكلاسيكية والصول الفنية للدراما.
- تصفية حساب (ثلاث مقالات نشرها بمجلة المسرح).

(ج) كتب ودراسات تطبيقية:

وتشتمل، أساسًا، على:

- مسرحيات شوقى.
- مسرحيات عزيز أباظة.
- مسرح توفيق الحكيم.
- فى المسرح (فصل نشره فى كتابه: قضايا وجديدة).

يحق لنا أن نتساءل عما إذا لم تكن ظروف خاصة هى التى حولت اهتمام مندور إلى المسرح. وفى طليعة تلك الظروف، تدريسه بمعهد المسرح. فأهم فصول كتابه الأول عن المسرح "فى الأدب والنقد" كانت فى الأصل، دروسًا ألقاها بالمعهد، ومن بينها محاضرة عن النقد المسرحى. وخلال الفترة الأولى من نشاطه النقدى، بعد عودته من أوربا، لم يول اهتمامًا للمسرح باعتباره شكلاً أساسيا فى التعبير عن الصراعات الاجتماعية، وعن الوعى الجديد الآخذ بالتبلور. لقد تجلى اهتمام مندور بالمسرح فى هذه المرحلة التحليلية، واتخذت كتاباته ثلاثة أشكال:

١ – المحاضرات المتعلقة بالأعمال المسرحية لشوقى والحكيم وعزيز أباظة، وقد ألقاها بمعهد الدراسات العربية العالية.

٢ – تعليقات نقدية نشرها بالصحف خلال فترة ١٩٥٦ – ١٩٦٤، وفيها دافع عن مفهوم للمسرح الملتزم.

٣ – التقارير التى قدمها للفرق المسرحية باعتباره عضوًا فى لجنة قراءة المسرحيات المرشحة للتشخيص.

ولا بأس أن نضيف إلى نشــاطات منــدور فــى المجــال المسرحى، إسهاماته فى الحلقات النقدية للبرنامج الثانى بالإذاعة، وفى مناقشة أطروحات الدكتوراه المتصلة بالمسرح.

وسنقتصر هنا على عرض المنهج الذى اتبعه مندور فــى كتاباته الأكاديمية وفى تعليقاته الصحفية عن المسرحية.

١ – النقد الجامعى:

لعل كتابه "مسرحيات شوقى" هو الــذى يعكــس، بكيفيــة أوضح، الطابع الجامعى للنقد المسرحى عند مندور. أما كتاباه: مسرحيات عزيز أباظة، ومسرح توفيق الحكيم، فإنهما لا يخلوان من نغمة الخصومة الجدالية. وما نقصده بالنقد الجــامعى، هــو تطبيق معايير أرسطية كلاسيكية على النصــوص المســرحية، مستعيناً بعقد المقارنات مع تراجيديات ودرامات "عالمية" يتخــذ منها مندور نقطة ارتكاز، ونموذجًا للاستشهاد. وهــذا اللجــوء المستمر للقواعد، وللسجل المسرحى الكلاسيكى، يبرره منــدور بانعدام نصوص مسرحية فى الأدب العربى القديم:

"من المقطوع به، أن الأدب التمثيلى فن غربى لم يبتدئ أدباء وشعراء اللغة العربية فى معالجته إلا منذ قرن من الزمان تقريبًا. فهو فن جديد فى الآداب العربية، لا يزال حتى اليوم يتلمس سبيله إلى النضوج والأصالة. وليس من شك فى أن العرب قد تعلموه فى العصر الحديث عن الغربيين كما تعلمه هؤلاء عن اليونان القدماء"(١٢).

تأسيسًا على ذلك، يتخذ مندور، نقطة انطلاق فى نقده لشوقى، تأثر هذا الأخير بالمسرح الغربى (وخاصة الكلاسيكى) فيما يتصل ببنيته الفنية وبطرائقه التعبيرية. والجانب العربى فى مسرحيات شوقى يقتصر على اختيار الموضوع، والتعبير عن بعض المشاعر الوطنية أو القومية. وفيما عدا ذلك، فإن مندور يُبرز فى جميع المآسى التاريخية التى نَظَمها شوقى، التأثير الراجح للمسرح الكلاسيكى الفرنسى، ولمسرحيات كورنى بالذات: "فنراه، مثلاً، يتأثر بالكلاسيكية الفرنسية، ولكنه يميل إلى ناحية كورنى أكثر من ميله إلى ناحية راسين. ونراه يود أن يتخذ من المسرح "مدرسة لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق" على نحو ما فعل كورنى"(١٣).

ثم يلخص مندور تأثيرات المسرح الكلاسيكى على مسرح شوقى فى خمس نقط:

(أ) اختيار شوقى لموضوعات مآسيه من التاريخ، سواء كان تاريخيا أو حقيقيا أو أسطوريا.

(ب)استعمال الشعر أداة للتعبير فى خمس من مسرحياته.

(جـ) احترام شوقى لتقسيم الأدب المسرحى عند الكلاسيكية إلى تراجيديا وكوميديا، فتختص الأولى بتصوير حياة الملوك والأمراء والأبطال، وتتصرف الثانية إلى تصوير حياة الشعب "بل ودهمائه".

(د) ليس صحيحًا أن شوقى آثر تَنْحية مشاهد العنف عن مآسيه على نحو ما فعل الكلاسيكيون، بل يختلف عنهم فى هذه المسألة، لأن كثيرًا من مسرحياته تُراق فيها الدماء وتتناثر الأشلاء.

(هـ) بَنى شوقى مسرحياته، مثل الكلاسيكيين، على أزمة تتعارض فيها قوى نفسية وأخلاقية: "وإن ظل أحيانًا سطحيا وجلاً لا يتعمق أغوار النفس البشرية، ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن، وعمل الغرائز وشهوات النفس ونزواتها الدفينة".

ولكن شوقى لم يتقيد بقواعد المذهب الكلاسيكى، بل أخـذ عن مذاهب أخرى، وخاصة عن مسـرح شكسـبير والمسـرح الرومانسى، وهذا ما أتاح له الخروج عن قاعدة الوحدات الثلاث فى مسرحيته "على بك الكبير". كذلك، فإن بعض مآسيه تنتهـى نهاية مضحكة أو سارة، وفى ذلك ما يقربها مـن التراجـى - كوميدى حسب ملاحظـة منـدور، ويخفـف مـن وظيفتهـا "التطهيرية". وأحياناً يعمد شوقى إلى الخلط بين أنواع المسرحية على نحو ما كان يفعل الرومانسيون وشكسبير. وفـى بعـض المسرحيات، يستوحى شوقى التراجيديا الإغريقية، فيدخل الجوقة مع مقطوعات غنائية، كان من الممكن أن تحقق نجاحًا وتميـزًا لو أتيح لها موسيقى بارع، حسب رأى مندور، وعدم التنبه إلى ذلك عند المخرجين، هو الذى جعل بعض أجـزاء مسـرحيات شوقى تبدو وكأنها دخيلة على بناء المسرحية.

إن الانتقاد الأساسى الذى يوجهه مندور لشوقى، يدور حول انعدام عنصر الحركة الذى يعتبر العمود الفقرى فـى الـدراما حسب تعريفات أرسطو. ولا شك أن مندور يتحول هنا إلى ناقد "أرسطى" يُحاكم مسرحيات شـوقى على ضـوء ما قرره كتاب

"الشعر". ويعتبر أن ضعف مسرحيات شوقى يعود إلى سببين:

- إلى كون شوقى يُقيم عقدة مسرحياته حول العوامل النفسية والأخلاقية، مثلما فعل كورنى، إلا أن مفهوم الأخلاق عندهما يختلف اختلافًا كبيرًا. فجوهره عند كورنى يلتقى بما يسميه علماء الأخلاق "أدب الرياضة والاستصلاح" وعند شوقى يستند إلى ما يُسمى بـ "أدب المواضعة والاصطلاح" أى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد لا تغوص جذورها فى الضمير الفردى، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير، بل تستند إلى رأى الجماعة فى الفرد، وحكمهم عليه"(١٤).
- والسبب الثانى، هو أن شوقى "لم يعمق حتى ذلك الصراع الذى أجراه بين المشاعر الإنسانية والأخلاق الاجتماعية. ولذلك لا نجد فى مسرحياته صراعًا حقًا عنيفًا، بل انتصارات سهلة، يسيرة، لمبادئ تلك الأخلاق".

وهناك انتقاد آخر عام، يلخصه مندور فى وجود عناصر دخيلة على الدراما:

- وجود مشاهد قصصية ووضعية مبتوتة الصلة بالدراما، ولا تؤدى أية وظيفة من حيث تطوير الأحداث وانفراج العقدة.
- وجود العنصر الغنائى وجودًا دخيلاً، وذلك باعتبار أن شوقى وضع مسرحياته للتمثيل لا للغناء. إلا أن مندور فى هذه المسألة يختلف مع النقاد بقوله: "لو أتيح لها الموسيقيون والمغنون الذين يستطيعون تحويلها إلى أوبرا، لأصابت نجاحًا كبيرًا (..) إن مسرح شوقى وبخاصة مآسيه الشعرية، ترتفع إلى القمة إذا لُحِّنَت وعرضت فى دور التمثيل كأوبرا".

وفى الجزء الأخير من الكتاب، يقدم مندور تحليلاً إجماليا لمسرحيات شوقى: على بك الكبير، مصرع كليوباترا، قمبيز، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس، الست هدى، متوخيا الإشارة إلى بعض التفاصيل المدعمة لانتقاداته العامة التى سبقت الإشارة إليها.

نتبين من هذا العرض، أن المقاييس التى اعتمد عليها مندور فى تحليله ونقده لمسرحيات شوقى، هى مقاييس مستمدة

من الثقافة الغربية التى تلقاها بالسوربون فى الثلاثينيـــات، وأن طريقة صياغة ذلك التحليل وتلك الانتقادات، تلتقى مـــع مـــنهج "جامعى" معروف، يقوم على تحديد المقاييس والقواعد ثم يتتبـــع العمل المنقود ليرى إلى أى حد كان مُطابقًا لها، وإلى أى حـــد كان مخالفًا. وفى بعض الأحيان كان منـــدور يُجيـــز لشـــوقى الخروج على بعض تلك القواعد، شريطة أن تدخل فـــى إطـــار واضح الملامح (مثلما فعل فى دفاعه عن استعمال شوقى للجوقة وللمقطوعات الغنائية، على أســـاس أن تُلحـــن وكأنهـــا أوبـــرا لا مسرحية).

لكن الملاحظة التى نريد إثباتها هنا، هى أن هـــذا "النقـــد الجامعى" يتصور المسألة وكأنها مسألة افتقار إلى التمكن مـــن فهم القواعد الأدبية، والتركيبات الفنية للمسرحية. فى حـــين أن لب المشكلة المسرحية فى بداياتها العربية، يعود إلـــى مجمـــوع التصور الفكرى لأسسها النظرية. ومن ثم فإن ضعف مسرحيات شوقى، كما لاحظ بحق الأستاذ العروى، يرجـــع إلـــى افتقـــاره لـــ "وعى مأسوى" مما جعل شوقى: ".. غير قادر على تنسيب التاريخ، فكان لا يستطيع أن يفعل أكثر من حكيه والتذكير به..

ولقد لُحظ بحق، أن مسرحياته كانت تَعاقبًا لقصائد غنائية، لكن، ليس ذلك لأنه لم يكن مطلعًا بالقدر الكافى على قواعد الفن الدرامى، ولا بسبب اللغة الكلاسيكية التى كانت تفرض عليه جمالية مُتجاوزة. فعلى فرض أنه كان يتوفر على الجسارة اللازمة، وعلى المعرفة التامة بالسجل المسرحى العالمى، فإن مسرحه كان سيكون غنائيا وتعليميا، لأن المجتمع العربى ووعيه الخاص، لم يَكُونَا مُهيأيْن مطلقًا لإضفاء الطابع الإشكالى على الله، وعلى التاريخ.."(١٥).

٢ – النقد الصحفى :

على مستوى آخر مختلف عن النقد الجامعى، كان مندور يُلاحق المسرحيات المقدمة على الخشبة فى القاهرة، ويكتب حولها تعليقات بنشرها فى صحيفتى "الشعب" و"الجمهورية" وجمعت بعد ذلك فى كتابيْن:

"فى المسرح المصرى المعاصر" و"المسرح العالمى".

ولعل الفكرة الأساسية الموجهة لمندور فى تعليقاته النقدية على المسرحية، هى إمكانية استخدام المسرح كوسيلة فعالة فى

سيرورة التحول الاجتماعى وبلورة الوعى الجديد. ويتطابق ذلك مع "النهضة" التى عرفها المسرح المصرى منذ ١٩٥٦، ولو من الناحية الكمية، بسبب تشجيعات الدولة للمسرح، مما حدا بالكثير من الشعراء والروائيين إلى "الهجرة" إلى عالم المسرح، وإلى مَسْرحَة الكثير من الروايات..

ويحدد مندور بنفسه، المنظور العام الذى صدر عنه فى مقالاته:

"فى السنوات الأخيرة ركزت اهتمامى على الأدب الدرامى، وأظن أننى أسهمت فى تصحيح المفاهيم الدرامية، وربطتُ الأصول الدرامية بأهداف الأدب ووظائفه، ووضحت أنها ليست قيمًا لذاتها، وإنما هى مجرد وسائل. وحللتُ مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبى، وقلتُ إنه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة والنجاح فى توصيلها إلى النفوس، والنفاذ بها إلى قلوب الناس وعقولهم"(١٦).

والخطاطة العامة التى يتبعها مندور فى هذه المقالات، هى: البدء بتلخيص المسرحية، ثم موضعتها ضمن إطار عام لمدرسة

أدبية. وبعد ذلك يبرز الأفكار التى يعتبرها بناءة، وينتقد ما يجده سلبياً. وأخيراً، يسوق ملاحظات عامة عن أسلوب الكاتب وعن الإخراج والممثلين.

ولا تخلو هذه المقالات من لمحات ذكية نفاذة مثلما نجد فى مقارنته بين مسرحية "شمس النهار" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "ياسين وبهية" لنجيب سرور، فهو يُسجل بأن التمكن من الطرائق الدرامية عند الحكيم، لا يجعله يحقق نجاحًا كبيرًا حققته "ياسين وبهية" لأنها مسرحية تعبر عن "القيم الجديدة" ويضيف: "وهكذا خرجتُ من المقارنة بين المسرحيتين وأنا أرجو من أدبائنا وفنانينا المخضرمين أن ينتقلوا مع الثورة من مرحلة الحيرة والتردد، إلى مرحلة الشجاعة والالتزام والتجديد الأصيل الذى يمكننا من المساهمة الجادة فى ركب الثقافة الجديدة المتطورة المتقدمة دائمًا إلى الأمام فى مضمونها وصورتها الفنية"(١٧).

أعتقد أن مندور، من خلال ممارسته للنقد المسرحى الصحفى، قد انتهى إلى مُعاينة قصور المعايير والقواعد الأكاديمية التى دأب على تلقينها لطلبته. وهذا ما جعله يلجأ إلى

مصطلحات مغايرة لما درج على اسـتعماله، لتحليل بعض المسرحيات الجديدة، مثلما فعل مع نعمان عاشور، واصفًا نوعية مسرحه بـ "الأوتشرك"(١٨)، وهو مصطلح روسي يعني العرض المسرحي لقضية من القضايا الاجتماعية. إلا أن مندور لم يَرتقِ إلى إعادة صياغة إشكالية المسرح المصري ضمن منظور نظري يتيح له أن يضع موضع التساؤل جميع المفاهيم المغلوطة التي تَحُول دون تحقيق تجاوز حقيقي لأزمة المسرح العربي.

نقد الرواية

ما كتبه مندور من نقدٍ عن الرواية، لا يكتسي أهمية إذا ما قورن بكتاباته عن الشعر والمسرح. وجهوده في هذا المجال تأخذ طابعًا خاصا يصعب معه القول بأن مندور كتب نقدًا للرواية العربية.

مهما يكن، فإننا نُميز بين مستويْين من اهتماماته بالرواية:

١ – في المرحلة التأثرية الأولى، اختار مندور مُقاربة "إبداعية"، وذلك بتحليله للملامح المميزة لشخصيات روائية عالمية، تحليلاً يمتزج فيه واقع الرواية بالانطباعات والاستنتاجات والإسقاطات، مما يضفي على هذه الكتابة طابعًا

إبداعيا، بمعنى أن مندور أعاد صيغة تلك الشخصيات ولو أنه استمدها من أعمال روائية معروفة. ويتعلق الأمر بكتابة "نماذج بشرية" المنشور سنة ١٩٤٣، وفيه يقدم تحليلاً لأربع عشرة شخصية انتقاها من السجل العالمي للرواية، وهذه الشخصيات هي: كافروس (البؤساء، فيكتور هيجو)، فيكارو (من مسرحية حلاق إشبيلية لشاتوبريان) دون كيشوت (سيرفانتيس)، فاوست (جوته)، هاملت (شكسبير)، ألست (بطل مسرحية موليير: عدو البشر)، بياتريس (الكوميديا الإلهية، دانتي)، جوليان سوريل (بل رواية الأحمر والأسود، ستاندال)، إبراهيم الكاتب (بطل رواية بالعنوان نفسه لإبراهيم عبد القادر المازني، وهي الشخصية الوحيدة التي اختارها مندور من الرواية العربية)، فيليستيه (بطلة لقصة عنوانها قلب ساذج، لفلوبير)، الأستاذ بتلان (بطل هزلية ألفت سنة ١٩٦٠، مجهولة المؤلف)، راستنياك (بطل الكوميديا البشرية لبلزاك)، أوليس (من خلال الإلياذة والأوديسا، ومن خلال فيلو كتيت لسوفوكل، وجيمس جويس)، العبيط (بطل رواية بالعنوان نفسه لدوستويفسكي).

والواقع أن هذه النماذج البشرية ليست جميعها مأخوذة من روايات، بل فيها أبطال للمسرحيات، ولملحمتيْن، ولقصة

قصيرة. لكن مندور، بنوعية كتابته عن هذه النماذج، لا يكاد يموضع الشخصيات داخل إطار أعمالها الأدبية. وهو لا يشير إلى الأحداث إلا بمقدار ما تساعده على استخلاص صفة أساسية تصلح أن تكون عنوانًا لتلك الشخصية، ورمزًا لأحد سلوكات البشر، مثل الشجاعة، والجبن، والمكر، أو التمزق والحيرة. وفى جزء كبير من هذه النماذج، يعيد مندور كتابة قصة تلك الشخصيات حسب ما يستقر فى ذهنه. إنه "يروى" تعاطفه مع شخصيات روائية ومسرحية وقصصية، تجسد نماذج من أفعال وردود فعل الناس.. وكأن مندور، من وراء هذا التجريد، يريد أن يُعيننا على سبر أغوار النفس البشرية من خلال تصنيفها على غرار ما حاول الناقد سانت بوف فى اتخاذه النقد الأدبى "أساسًا للعلم الأخلاقى" (La science morale).

وفى هذه المرحلة نفسها، نقد مندور روايتيْن هما: نداء المجهول لمحمود تيمور، ودعاء الكروان لطه حسين. والزاوية الأساسية التى كان مندور يطل منها على هاتين الروايتين، هى مدى "مشاكلتهما للواقع" وهو المصطلح الذى استعاره من الحديث الواقعى فى القرن التاسع عشر، مثبتًا إياه على هذا

النحو: l'illusion du reel وترجمته: وهْم الواقع، لا مشاكلة الواقع. إلا أن مندور، كعادته، لم يشر إلى المرجع الذى اقتبس منه هذا المصطلح، ولم يتعمق فى تحديد الواقعية وأشكالها وتفريعاتها. فهو يعتبر رواية تيمور نموذجًا للواقعية، لأن الكاتب صور الشخصيات بطريقة حية مستعملاً حوارًا يعكس الحياة، فى حين أن رواية طه حسين تُغرق الواقع فى خضم نَثْرٍ مُنغمٍ، ملىء بالمقابلات اللفظية، مما يجعل الوصف غير دقيق..

٢ – اللقاء الثانى لمندور مع الرواية نجده فى كتابه: قضايا جديدة فى أدبنا الحديث (١٩٥٨) المشتمل على فصل من ٣٨ صفحة، ويعالج الموضوعات التالية:

- معركة القصة بين المؤيدين والمنكرين.
- الفن القصصى وتجارب الشباب.
- ليالى سطيح والقصة الاجتماعية.
- جانين مونترو.
- البورجوازى الصغير.

فى هذه الكتابات عن الرواية، لا نكاد نجد اختلافًا كبيراً، من حيث المنهج، بينها وبين كتاباته السابقة التى أعاد فيها تكوين "النماذج البشرية". وربما كان الفرق يتمثل فى الدفاع عن

الرواية أمام أولئك الذين يريدون التنقيص من قيمة الرواية العربية "الفنية". انطلاقًا من ذلك، يميز مندور بين اتجاهيْن:

- اتجاه "الكبار" أمثال تيمور والحكيم وطه حسين، الذين تمكنوا داخل برجهم العاجى من إتقان التركيب الفنى الروائى الكلاسيكى بفضل ثقافتهم الواسعة..
- واتجاه الكتاب الشباب الذين "ينفرون من الأبراج العاجية، ويؤثرون عليها أسواق الحياة بل وأزقتها أحيانًا يخالطون الناس ويحسون بآمالهم وآلامهم، ويصوغون قصصهم من هذه المادة الحية".

ويتقدم مندور إلى الكتاب الشباب، بملاحظتيْن حول إنتاجهم: الأولى هى إغفالهم لمبدأ فنى عام يربط كل "فن صحيح" بـ "الاختيار"، أى اختيار مادة الرواية أو القصة: "فالفنان الذى ينزل إلى سوق الحياة لا يسلط عدسته على كل من يلقاه، بل يتحير من الناس والأشياء ما له قيمة وهو لا يجمع ألبومًا متناثرًا أو مفككًا، بل يلتقط قسمات تتجمع لتكون كلا متجانسًا"(١٩).

والملاحظة الثانية تتصل بالإسراف فى الوصف والتصوير لذاتهما، يبدوان معه وكأنهما منفصلان عن بقية أجزاء الرواية.

ويسوق مندور نموذج الوصف فى رواية "مدام بوفارى" لفلوبير، حيث يصبح الوصف عنصرًا من عناصر البناء الروائى لا يمكن إسقاطه دون أن تفتقد شيئًا من قيمتها..

وفى مقال بعنوان: "ليالى سطيح والقصة الاجتماعية"، يدافع مندور عن أهمية الرواية الاجتماعية، مُذاكرًا بالمسار الذى قطعته الرواية منذ "حديث عيسى بن هشام" للمويلحى. وفى رأى مندور، أن ليالى سطيح للشاعر حافظ إبراهيم من المحاولات الأولى (١٩٠٦) للرواية الاجتماعية الحافلة باللوحات النقدية الساخرة، وبتصوير العلائق الاجتماعية المعقدة، ونتائج الاتصال بالحضارة الغربية.. لذلك فإن ليالى سطيح ليست محاكاة لحديث عيسى بن هشام، وليست مجرد إنشاءٍ لغوى خالٍ، من كل مادة فكرية أو عاطفية أصيلة، بل "إنها تقف فى صف طلائع فن أدبى رفيع وهو فن القصة الاجتماعية".

أما المقالان اللذان يتحدثان عن بطلى روايتى سهيل إدريس، ونجيب محفوظ، وعنوانهما: الحى اللاتينى، وخان الخليلى، فإنهما، فى الواقع، امتداد شاحب لنماذجه البشرية، ذلك أن اجتزاء بطل الرواية، وعزله عن سياق البناء العام، لا يمكن

أن يعتبر نقدًا من شأنه أن يُضيء الرواية أو يعمق من فهمنا لها، بل إن مثل هذه العملية تنطوى على اختزال لا يخلو من تعسف وإسقاط. وإذا كان هناك ما يبرر كتاب مندور "نماذج بشرية" المنشور سنة ١٩٤٣، لكون معظم الأعمال التى استمد منها نماذجه لم تكن مترجمة، ولكونه أضفى عليها من أسلوبه ورؤيته للأشياء، فإن العودة إلى تقديم أبطال الروايات كنماذج، لم يعد هناك ما يُبرره، خاصة بعد الخطوات النقدية التى حققها النقد العربى فى مجال الرواية باعتبارها عملاً متكامل العناصر والجزئيات، وهو نقد نجد نماذج جيدة منه عند أنور المعداوى، ومحمود أمين العالم.

والواقع أن كتابات مندور عن الرواية، محددة ولا تكاد تتجاوز نطاق المبادئ والملاحظات العامة. ولعل حجر الزاوية فيما كتبه من نقد روائى، يعتمد أساسًا على مفهوم محدود للواقعية، هو بالذات المفهوم الذى استوحاه كتاب القرن التاسع عشر بفرنسا، وفى طليعتهم بورمارشيه وفلوبير. ولعل هذا ما حدا به إلى ترجمة "مدام بوفارى" ليقدمها كنموذج الرواية الواقعية المفضلة لَديْه.

إذا كان مندور نفسه يصف هذه المرحلة بمرحلة النقد الوصفى والتحليلى، ويميزها عن المرحلة الأيديولوجية التى تُولى اهتمامًا أكبر للمضمون، وتعمل على توجيه الكتاب، فإننا، مع ذلك، نلاحظ أن هذا التمييز شكلي محض، وربما كان تبريرًا بَعْديا. ذلك أن عوامل كثيرة طرأت على الحقل الثقافى بعد ١٩٥٢، وحددتْ الاتجاهات والقوالب التى ستَحتضن الثقافة المصرية. ومن ثم، فإن نية مندور فى أن يُمارس وَصفًا تحليليا للأعمال الأدبية، انطلاقًا من مقاييس "موضوعية ومحايدة" لم تلبث أن تلاشَت أو كادت، أمام ضغط "الأفكار الجديدة". ويتجلى ذلك فى تجاوبه مع مبادئ "الواقعية الاشتراكية" وفى اعتماده عليها، خاصة فى كتاباته النقدية عن المسرح.

صحيح أن عودته إلى التعليم، أتاحت له التفرغ للنقد، مثلما كان في مطلع ممارسته، إلا أن التعليم ضيق من مجالات نشاطه ومن طبيعة إنتاجه، فقد كان يحرص على الاضطلاع بأعباء تربوية متوخيا الوضوح والإيجاز. ولأنه اعتمد أساسًا على تكوينه الجامعى بفرنسا، فقد اقتصر على منهجية محدودة المصطلحات والطرائق، وكثيرًا ما كانت تحليلاته للأعمال

الأدبية تكتسى طابعًا مدرسيا مُبسطًا. وهذا ما يتضح لنا فى الكتب والضبائر التى نشرها بعد أن ألقاها فى شكل دروس ومحاضرات.

إلا أن هذه الوضعية لم تدم طويلاً، لأن محمد مندور تمكن منذ سنة ١٩٥٦، من الاندماج ثانية داخل الحقل الثقافى المصرى عندما أبدى حماسه للفكر الاشتراكى وانضم إلى الجبهة الثقافية التقدمية، مُعْضدًا الشباب فى مواجهتهم للثقافة المحافظة الرجعية. بل إنه أصبح رئيس تحرير مجلة "الشرق" الناطقة باسم الفكر الاشتراكى الموالى لوجهة النظر السوفيتية.

مرةً أخرى، "يتوزع" مندور خارج إطار النقد الأدبى ليستعيد صفته العُضوية التى تميز بها قبل قيام نظام ١٩٥٢، ولُيعطى لكتاباته أبعادًا تتعدى نطاق الأدب، وتمتد إلى بقية المجالات..

لكن السؤال الذى يفرض نفسه هنا، هو: هل العلائق العضوية مع المجتمع، ومع الحقل الثقافى، توقَّف على إرادته وحدها؟ ومن ثم، ألا يمكن أن تكون "عضوية" ما بعد ١٩٥٢، عضوية ظاهرية فقط؟

الهوامش:

[١] قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٨، ص ١٢٢.

[٢] رواية لنجيب محفوظ، مكتبة مصر، ١٩٦٢.

[٣] الديمقراطية السياسية، كتاب المواطن، ١٩٥٢. ويشتمل على النقط التالية:
سيادة الأمة. الأرستقراطية والديمقراطية. الديمقراطية والاستقرار الاقتصادى. تحقيق الديمقراطية السياسية. حقوق الإنسان.
وفيه يقول: "لقد قلنا إن الحركة التى قام بها الجيش هى فرصة ذهبية قلما يتاح مثلها لتطهير بلادنا من هذه النظم الفاسدة. وكما فعلنا فى تطهير الأشخاص، يجب أن تنهض بتطهير تلك النظم، وذلك بغربلة الدستور، وغربلة تلك القوانين للحريات والتخلص منها نهائيا" ص ٢١.

[٤] الديمقراطية السياسية ص ٣١.

[٥] جولة فى العالم الاشتراكى، البعث الجديد، ١٩٥٧. والفقرة نفسها مع الحوار الذى دار بينه وبين سمونوف، أعاد نشرها فى كتابه "الأدب ومذاهبه" (الطبعة الثانية).

[٦] الشعر المصرى بعد شوقى، دار نهضة مصر، القاهرة، الجزء الثانى، ص ٧.

[٧] خليل مطران، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (محاضرات ألقيت سنة ١٩٥٤ على قسم الدراسات الأدبية بمعهد الدراسات العربية العالية (عدد الصفحات ٥٢ صفحة).

[٨] المرجع السابق، ص ٣٤.

[٩] لا يثبت مندور نص الفكرة بالفرنسية، ولا يذكر المرجع الذى استمد منه هذه المقولة. ولا بأس أن نلاحظ، فى هذا الصدد، أن مندور لا يكاد يثبت المراجع أو المصادر التى يعتمد عليها فى كثير مما كتبه عن فنون الأدب وعن المدارس الأدبية، مما يجعل كتاباته أقرب إلى تلخيص لما تلقاه أيام دراسته بفرنسا.. ومعلوم أن الكثير من النقاد العرب "الرواد" كانوا يفعلون الشىء نفسه، وخاصة عباس محمود العقاد..

[١٠] الشعر المصرى بعد شوقى، جـ ٢، ص ٦١.

(11) م. م.، ص ٥٧.

(12) مسرحيات شوقى، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط ٣، ص ١٩، وما بعدها.

(13) المصدر السابق.

(14) م. س، ص ٤٨.

(15) الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ص ١٩٩ (النسخة الفرنسية).

(16) فؤاد دوارة: عشرة أدباء يتحدثون..، المرجع المذكور، ص ٢١٩.

(17) مسرح توفيق الحكيم، ص ١٧٥.

(18) انظر فى المسرح المصرى المعاصر، ص ١٠٠ وما بعدها.

(19) قضايا جديدة، المصدر المذكور، ص ٣٩.

الفصل الرابع

النقد الأيديولوجى والتنظير

حسب التحقيب الذى أعطاه مندور لكتاباته، نصل الآن إلى المرحلة التى أسماها بـــ "المنهج الأيديولوجى فى النقــد"[١]. إلا أننا لا نعتبر هذه المرحلة كمجرد نهاية لمسيرته. بل إنها، بحكم السياق وبحكم المُضْمَرات (les non-dits) تصــبح المحــور الجوهرى لمجموع أعمال مندور، كما تُصــبح، بعيــدًا عنــه، العلامة البارزة فى الاهتمامات السائدة عند جيل يبحــث عــن أيديولوجية "مُنقذة".

بحكم السياق، مهما كان المنظور الذى تُطرح من خلالــه الإشكاليات، فقد كان يتحتم على الإجابات المقترحة أن تفكر فى حلولٍ شاملة، أى ذات طابع أيديولوجى، حتى لا تَعزل نفســها عن معارك وصراعات تُوجه تاريخ مجتمع مصر فى مرحلــة حاسمة. وهل نحتاج إلى التذكير بأن الناقد العربى، منــذ بدايــة النهضة إلى اليوم، ظل وثيــق الارتبــاط بكُليــة المعضــلات

الاجتماعية والثقافية؟ وكل ابتعادٍ عن هذا الفَلك، يحمل الناس على وضعه فى بُرج عاجى، أو يجعله يستشعر لا جدوى نشاطه النقدى.

من ثم فإن جهود مندور، على صعيد التنظير والأدلجة، تمثل مساهمة فى البحث عن طريق يخرج النقد والثقافة العربية من مأزقها. وحتى نتمكن من الإحاطة بخطواته، وتجلية منظومته النظرية، فإننا سنعمد أولاً إلى عرض مفهومه لأزمة النقد، ثم نعيد إدارج خطواته ضِمْن المحاولات والأفكار الأساسية التى كانت توجه الحقل الأدبى الجديد بعد سنة ١٩٥٢.

مندور وأزمة النقد العربى

تُتيح لنا قراءة النصوص النظرية لمندور، أن نُميز مستوييْن من تصوره لأزمة النقد والأدب:

١ – مستوى مباشر له طابع الخصومة الجدالية.

٢ – ومستوى آجل يدخل فى مجال البحث عن نظرية للنقد والأدب.

١-المستوى المباشر:

بعد عودة مندور إلى مصر، نذر نفسه للدفاع عـــن "النقـــد الجديد". فكان، إلى جانب دراسته ومقالاته، يتوسل، فى معركته، بالخصومات والجدالات النقدية لمعارضة بعـــض المنـــاهج أو المقاييس التى كان يعتبرها عائقًا أمـــام تطـــور النقـــد. وأهـــم الخصومات التى خاضها مندور، وهى:

(أ) مع عباس محمود العقاد فى موضـــوع أبـــى العـــلاء المعرى، فقد زعم العقاد بأن الشاعر الرومانى لوسيان هو وحده من سبق المعرى إلى وصف العالم الآخـــر، فتصدى مندور لتصليح خطأ الكاتب الموسوعى الكبير، مذكرًا إياه بأن الأساطير اليونانية، قد تحدثت قبل ذلك، عن رحلة أورفيوس إلى العالم الآخر، بحثًا عن زوجته الضائعة، وبأن الأوديسا قد وصفتْ رحلـــة أو لـــيس.. عندئذ أجاب العقاد بلهجة متكبرة، فرد منـــدور بعنـــف واصفًا العقاد بـــ "جورجياس المصرى"[٢]، وواضـــعًا موضع التساؤل المنهج الوثوقى والسفســـطائى الـــذى يتبعه العقاد فى كتاباته.

(ب) مع الأب الكرملى وزكريا إبراهيم، فى مسألة استعمال فعل: عَثَر به، وعثر عليه. وكان مندور يرى أن الصيغة الأولى توحى بالصدفة، فى حين أن الصيغة الثانية تدل على القصدية عند مَنْ يبحث عن شيء(٣).

(ج) مع محمد خلف الله حول تطبيق المنهج النفسى فى النقد الأدبى فمندور يرفض اختزال النصوص إلى مجرد وثائق تُستعمل للتعرف على العقد النفسية، أو على الحوافز الموجهة للكاتب أو الشاعر.

وقد شارك أيضًا فى هذه الخصومة كل من: سيد قطب وطاهر الجبلاوى اللذين أخذا على مندور دفاعه التمجيدى عن الشعر المهموس(٤)..

(د) فى سنة ١٩٥٦، عاد مندور إلى الخصام النقدى، ليدافع، هذه المرة، عن الشعر العربى الجديد، متصديًا، لآولئك الذى يُنكرون عليه خُلوه من أى إيقاع موسيقى، وافتقاره إلى طرائق تعبيرية متميزة. ويتعلق الأمر هنا بالعقاد الذى يطعن فى "شرعية" الشعراء الشباب الجدد، ويتمسك باعتبارهم ناثرين لا شعراء، محيلاً قصائدهم على "لجنة النثر للاختصاص". ويلخص مندور موقفه

فى هذه المعركة قائلاً: ".. وأهم ما أوضحته هذه المعركة، أن للشعر الجديد موسيقاه القائمة على التفعيلة، وله أسلوبه فى التعبير الشعرى الجديد الذى يجمع بين الواقعية والرمزية، دون أن تسلباه طابعه الغنائى. وهو بذلك تركيبة شعرية دقيقة معقدة تجمع بين الرمزية والواقعية والغنائية، وضرب جديد من الموسيقى، توقعت أن تألفه آذاننا على نحو ما ألفتْ الموسيقى الغربية المتعددة الأنغام والألحان التى لا يحتل فيها الإيقاع مكان الصدارة، بالرغم مما لقيته هذه الموسيقى فى بادئ الأمر من مقاومة ثم لم تلبث الآذان أن ألفتها وأحبتها، بل وفضلتها أحياناً كثيرة على الإيقاع الجسدى الذى يغلب على موسيقانا الشرقية.."(٥).

(هـ) فى سنة ١٩٦١، أثار الدكتور رشاد رشدى خصومة نقدية عنيفة ضد المنهج الأيديولوجى لمحمد مندور، منتقدًا اهتمامه بالمضمون دون الشكل.. وقد كان رشاد رشدى آنذاك مديرًا لمجلة "المسرح" ومبشرًا بنوع من الإستتيقية الأكاديمية التى استمدها من دراسته فى بريطانيا.. على أن هذه الخصومة كانت تكشف فى

الواقع، عن اختلاف أيديولوجى – سياسى عبر عن نفسه فى رد الفعل الأولى من جانب زملاء وأصدقاء منــدور النقاد، الذين عقدوا ندوة فى بيته، وسجلوا ملخصًا للندوة وللمناقشات نشروها فى جريدة "الجمهورية"[٦] للرد على رشاد رشدى وعلى تلاميذه ومساعديه وحوارييه.

ثم كتب مندور، بعد ذلك، ثلاث مقالات طويلــة بعنــوان "تصفية حساب" نشرها بمجلة "المسرح"، وعرض فيهــا وجهــة نظره فى تطور الدراما منذ نشأتها، مجيبًا على بعض الانتقادات التى سبق أن وجهها له رشاد رشدى[٧].

إن الخصومات الجدالية المعلنة عن حضور مندور المستمر فى الساحة الثقافية، تكشف لنا طابعًا جوهريا فــى شخصــيته. والخلفية التى كانت تُوجهه فى مواقفه، تختلط فيهــا المقــاييس المستمدة من ثقافته الجامعية بتطلعات طبقته إلى التغيير والتجديد والإصلاح. فمنذ سنة ١٩٤٢، سجل مندور مأزق جيل الــرواد "الشيوخ": "وأكبر ظواهر الإخفاق فيما يبدو، هو خضوع ذلــك الجيل لضغط الهيئة الاجتماعية. نعم إننى لا أجهــل أن امتــداد الزمن بالحــياة كثيرًا ما ينتهى بنا إلى الصلح معها (..) ولكنى

رغم هذا أتساءل: ما بال معظم كتابنا قد انتهوا بالكتابة عن "محمد"؟ أهو إيمان من يشعر باقترابه من اليوم الآخر؟ ذلك ما نرجوه. ولكن ثمة أمر لا شك فيه، هو أننا قد وصلنا إلى درجة التزمت".

وإذا تركنا جانبًا صحة تساؤلات مندور، فإنه لا يوضح السباب والتحولات التى قادتْ الرواد الذين كانوا متمردين فى مطلع شبابهم، إلى الاندماج فى نظام مُتعطش للاستقرار وللقيم "الثابتة". يبقى، بعد ذلك، أنه وضع الأصبع على حالة القصور التى كان النقد يغوص فيها، عندما يقول:

"وسار الزمن سيرته، فلم نعد نرى "موازين" حتى أصبح النقد إما سبابًا أو إعلاناً. (..) وبعد، فقد حقق الجيل السابق ما استطاع تحقيقه، وها نحن بدورنا نسعى إلى أن نخطو الخطوة الأخيرة ليدخل الأدب المصرى المعاصر، والتفكير المصرى المعاصر، فى التيار الإنسانى العام[٨].

باستطاعتنا أن نميز فى كتابات مندور الجدالية، "مركزين" للاستيحاء: فى المرحلة الأولى، أى إلى حدود سنة ١٩٥٦، كانت صورة الحقل الأدبى الفرنسى بمقولاته ومناهجه هى التى

توجه خطواته، حتى ليكاد يترسب فـــى ذهننـــا، مــن خـــلال إرجاعاته وإحالاته على "الأدب الحقيقى"، بـــأن الأمـــر يتعلـــق بسندباد اكتشف خلال سفره وتطوافه، أسرار تغيير العالم!

فى حين أن خصوماته النقدية بعد ١٩٥٦ (أى منذ دفاعـــه عن الشعر الجديد)، كانت تغذيها أفكار جديدة مستمدة من الثقافة الاشتراكية التى تعرف عليها عند جولته فى العالم الاشتراكى.

لكن وراء الأفكار الجريئة المتعلقة بمفهوم الأدب والنقـــد، والتى عبر عنها مندور فى معاركه الأدبية، كان هناك تطلع إلى صياغة نظرية متكاملة. وتبدو معقولية هذه الفرضية من خــــلال عرضنا للمستوى الآخر لتصوره لأزمة النقد.

٢-المستوى الآجل:

إن المجهود الذى بذله مندور لشرح وتقديم المذاهب الأدبية والمسرحية انطلاقًا مما عرفته الآداب الأجنبية، يشير ضـــمنيًا، إلى تصوره لأصل الأزمة: فضعف الأدب والنقد العربييْن راجع إلى انعدام تحديد فلسفى لمفهومهما. وبصدد محاولة إعادة تحديد ماهية الأدب، يلاحظ مندور: ".. والـــواقع أن المفـــهوم التقليدى

للأدب عند الهرب، لم يتبلور قط في تحديد فلسفي لهذا اللفظ"[٩].

يرفض مندور التحديد الكلاسيكي الجديد للأدب الذى رافق عصر النهضة العربي، ذلك التحديد الذى يقسم الأدب إلى شعر وإلى نَثْرِ فنى. بَدلاً عن ذلك، يتبنى تعريفيْن آخرين من جملة التعريفات الشائعة فى الغرب. التعريف الأول يقول: "الأدب صياغة لتجربة بشرية". والتعريف الثانى هو: "إن الأدب نقد للحياة"، ثم يضيف مندور:

"وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق، بل لعله يكمله، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب يُنْصبُ لكى ينسج تجربة بشرية، فإن عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج، وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها.."[١٠].

وعندما يتحدث عن العرب والمذاهب الأدبية، يلاحظ أن الأدب العربى القديم إذا كان قد عرف اتجاهات نقدية وبلاغية: "فإننا لا نستطيع أن نزعم أن الأدب العربى قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث فى الآداب الغربية"[١١].

إن تشخيص أزمة النقد العربى، يصبح عنصرًا ثابتًا فى تحليلات مندور، يلجأ إليه حتى عندما يريد تفسير النقد القديم. فهو يميز بين النقد القديم والحديث، مبررًا قصور النقاد العرب القدامى عن فهم كتاب "الشعر" لأرسطو، معللاً بذلك ضعف تأثير هذا الكتاب الأساسى فى تطوير النقد العربى. وأهمية كتاب الشعر تتمثل عند مندور فى كونه: ".. يفتح السبيل للبحث عن أهداف الأدب والفن وجدواها على الفرد والمجتمع، بحديثه عن فائدة المسرح وإيضاحه لما يقوم به هذا المسرح من عمل فى تطهير النفوس وإثارة عاطفتى الخوف والشفقة.."(١٢).

وفى السنوات الأخيرة من حياته، سئل مندور عن رأيه فى حركة النقد العربى، فردد التشخيص نفسه لأزمة النقد:

"عيب النقد الحالى كله، أنه لا يقوم على فلسفة أو حتى فلسفات متصارعة. وحتى الآن، ليست لدينا مجلة واحدة تُعنى بالقضايا العامة الكبيرة المتعلقة بفلسفة الأدب والفن ووظائفهما. وبدون وجود تلك الفلسفة كأساس و"فرشة" خلفية، لن يستقيم النقد التطبيقى، ولن نستطيع إرساءه على أساس قيم ومفاهيم كبيرة. ورغم بذرى بعض البذور التى تصلح أساسًا لمناهج عامة فى

النقد، كبذور المنهج الجمالى والمنهج الوصفى والمنهج الأيديولوجى، فإنه لم تتبلور حتى الآن، مدارس كبيرة حول أى من هذه المناهج"[١٣].

ما نحرص عليه فى عرضنا لتصورات مندور، عن أزمة النقد، هو التمكن من وضع الأصبع على السؤال أو الأسئلة المكونة لجوهر اهتماماته فى مجال النقد، ذلك أنه: ".. إذا كانت الإجابات واضحة دائمًا، أو على الأقل تنزع لأن تكون كذلك، فإن السؤال الذى يحمل تلك الإجابات، يظل مجهولاً فى معظم الأحيان: إنها تُخفيه، وسرعان ما يَنسْى، فيكون نسيانه لصالح الإجابات. إن تنظير شكل من أشكال المعرفة يقوم أولاً على إبراز السؤال الذى تأسست من حوله تلك المعرفة التى تحيط به جيدًا لدرجة أنها تُخفيه فى النهاية".

لكن استخلاص السؤال لا يمكن أن يتم انطلاقًا من الإجابات وحدها: "فالسؤال، أو البنية، ليس هو التشخيص المادى اللاحق، ولا التجسيم المتأخر، لمعنىً كان موجودًا من قبل: إن السؤال هو شرط إمكانيته الحقيقى. ومن ثم فإن طرح السؤال أو عدم طرحه، يؤدى إلى "حدوث" التاريخ أو عدم حدوثه. ومن

الطريقة التى يطـــرح بهـــا الســؤال، تنْــتج طريقـــة جريَـــان التاريخ"(١٤).

من خلال تحليلنا للحقل الأدبى (فى الفصل الثانى) ولعلائقه مع تاريخ متوتر تنتصبُ لبناتُه على ســـواعد قـــوى اجتماعيـــة واقتصادية وأيديولوجية مُتناحرة، وقفنا على شروط الســـيرورة الموجهة لصياغة وطرح الأسئلة. وقد اتضح بأن الأمر يتعلـــق بمجتمع تابع، بشكل أو بآخر، للهيمنـــة الاقتصـــادية والثقافيـــة الأوربية، مما كرس نموذجية العرب. وفى الوقت نفسه، كانـــت شعارات "النهضة العربية" وانتشار وعـــى مضـــاد للاســـتعمار وللاستغلال، بداية لطريق التحرير والبحث عن الهوية القوميـــة وعن مقومات الأصـــالة. ولـــم يكـــن هـــذا البحـــث المـــرتبط بالصراعات الملموسة، داخليا وخارجيا، خاليـــا مـــن التمـــزق والتعثرات. ولقد كانت الثقافة فـــى بـــؤرة البحـــث والصـــراع والهيمنة، لذلك فهى تعكس لنا حركات المد والجـــزر لمجتمـــع يطمح إلى التخلص من الاستلاب.

لا غرو أن تكون أسئلة مندور، من موقعـــه الاجتمـــاعى وبتـــكوينه الثقافى، مُوجهة بهدف البحث عن مـــذهب أو نظرية

قادرة على تقديم حلول لمعضلات مجتمعة. والواقع أن الحاجة إلى التنظير رافقتْ باستمرار اهتمامات مندور. وقد أصبحت واضحة وباحثة عن صياغتها بعد سنة ١٩٥٦ حين عم مناخ أيديولوجي مُتأجج. وبذلك لم يبق الماركسيون وحدهم في مجال التنظير الأيديولوجي معرضين بذلك لويلات رقابة السلطة وتعصب "المؤمنين" الأوصياء، بل إن جماعة الضباط الأحرار أحستْ بدورها، ضرورة بلورة أيديولوجية تؤطر اختياراتها، وتحدد تحالفاتها؛ وتُنظر تجربتها في ممارسة السلطة منذ ١٩٥٢، وترسم آفاقًا لمستقبلٍ تشير بعض الأمارات أنه سيكون متوترًا ومعرضًا للمخاطر.

لذلك فإن تجلية حواشي المشروع النظري لمحمد مندور، تقتضي منا أن نموضعه داخل الحقل الأيديولوجي المتحول بعد سنة ١٩٥٢.

وباعتباره ناقدًا، فإن مندور ألح على ضرورة قيام نظرية جديدة في مجال النقد الأدبي، تعتبر أيضًا عن التحولات الحاصلة في المجال الثقافي وفي وعي المتلقين. ليس غريباً، إذن، إذا كان المنهج الجديد الذي طالب به مندور، يَنْدرج تحت راية "النقد الأيديولوجي".

السباق إلى الأدلجة

(أ) أيديولوجيا وأدلجة:

يتحتم علينا التمييز بين هذين المصطلحيْن اللذين سنستعملهما فى هذا الفصل لتوضيح بعض الفروق، ولتحديد بعض المواقف داخل المجال الأيديولوجى والنقدى.

إننا نقصد بـ "أيديولوجيا"، المعنى الواسع الذى يشمل: "مجموع الأفكار والمعتقدات، وطرائق التفكير المميزة لفئةٍ ما، مثل أمة أو طقبة، أو طائفة أو مهنة، أو فرقة، أو حزب سياسى.. الخ".

لكن هذا التحديد العام، يلتقى، فى الممارسة، بإضفاء طابع الأسطورة على الأيديولوجيا (الأسْطرة Mystification) كما أوضح ذلك ماركس فى كثير من كتاباته وخاصة فى "الأيديولوجيا الألمانية". بذلك تنتقل الأيديولوجيا من تعبير خاص، لتُصبح تعبيرًا عن قيم كونية، فتنفصل عن كل قاعدة مادية أَوْجَدَتْها. ونجد مثلاً لهذا "التحول" فى الطريقة التى قدم بها السلفيون المسلمون والإِنْسانويون الليبراليون المصريون، أيديولوجيتهم.

وعن طريق هذه "الأسْطرة"، لعبت الأيديولوجيا فى مصر قبل ١٩٥٢، دورًا كبيرًا فى تحقيق التوازن بين الطبقات، عن طريق حجب مصالح الفئات المحظوظة. ثم بدأت فى التمايز مع اشتداد الكفاح الوطنى للتحرير، فغدت سلاحًا ماضيا فى أيدى شعب يدافع عن استقلاله وهويته. ولا مراء فى أن الظاهرة الوطنية فتحت المجال لتَراكم أيديولوجى لم تكن له معالم مدققة فى البداية، إلا أنه سرعان ما أخذ يكتسب، عبر المجابهات والممارسات، مضامين واضحة أكثر فأكثر.

أما مصطلح أدْلجة Ideologisation فإننا نستعمله لتمييز مرحلتيْن مُتتاليتيْن داخل الحقل الأيديولوجى لمصر، بعد سنة ١٩٥٢:

(أ) مرحلة مجابهة النظام الناصرى للأيديولوجيات التى كانت موجودة فى الساحة عند قيامه، وخاصة فى مجابهته للشيوعيين والإخوان المسلمين. ففى هذه المرحلة اتخذت الأدلجة طابع رفض التحليلات المتصلة بإواليات الهيمنة الأجنبية وعلائق الإِنتاج. وهذه الأدلجة فى شكل إنكار للأيديولوجيات الأخرى، اتخذت عدة

مظاهر: القيام بإصلاحات جزئية، إعادة تأويل التعاليم الدينية، اللجوء إلى القسر والعنف..

(ب) مرحلة إضفاء المشروعية على الهيمنة بعد سنة ١٩٥٨ وهى السنة التى أحست فيها الناصرية بضرورة بلورة أيديولوجيا تضمن التحام "المجتمع المدنى" بالدولة. وفى هذه الحال، تصبح الأدلجة تقديمًا معينًا لسيرورة معرفة المجتمع، معرفة مرتبطة بأهداف التحويل العملى لهذا المجتمع. وقد أخذ شكل هذه الأدلجة يتوضّح منذ سنة ١٩٦٢، بصدور الميثاق، وتكوين الاتحاد الاشتراكى العربى.

لا يفوتنا أن نلاحظ، فى نهاية هذا التحديد، بأن الأدلجة لا تتحول إلى أيديولوجيا فاعلة حسب ما تبتغيه إرادات الأفراد أو تركيبات الأشخاص. فإذا كان العمل الإدارى أساسيا – خاصة من جانب الدولة فيما يتعلق بموضوعنا – فإن توافر البنيات والشروط المادية الملائمة لتلك الأدلجة، يبقى هو العنصر الحاسم فى جريان الأدلجة وما ينتهى إليه من نتائج.

(ب) الحقل الأيديولوجي قبل ١٩٥٢ :

إذا كنا قد اخترنا مقاربة مستوحاة من المادية التاريخية، لفهم كلية مجتمعية، فإننا ندرك فى الآن نفسه، أن هذا المنهج لا يمكنه أن يفسر كل شيء تفسيرًا "عمليا" فى شكل قوانين عامة تشرح جميع اللحظات التاريخية مهما تباينت المجتمعات.. وإنما نتوخى من وراء هذا المنهج ومن فلسفته العامة، استخراج مصطلحات فاعلة تتيح لنا فهم سيرورة الأحداث، والتوصل إلى تجريد للممارسة الاجتماعية من خلال تحليل موضوعى للمواقف والحوافز الأيديولوجية. بذلك، فإن حيوية المصطلحات تتمثل أساسًا فى استيعابها للخصوصيات والتلوينات، داخل إطار عام لفهم علاقة بالمجتمع والطبيعة والكون. أما استعمال المصطلحات من منطلق المقايسة بحالات تاريخية وممارسات اجتماعية سابقة، فإنه لا يؤدى إلا إلى نوع من التفكير الاجترارى..

وبالنسبة للنقطة التى نعالجها هنا، أى تحديد مكونات الحقل الأيديولوجي فى مصر قبل سنة ١٩٥٢، فإنها لكى تكتمل، لا بد من الرجوع إلى جذور الأيديولوجيات الكامنة وراء انطلاقة

النهضة العربية المعاصرة: ذلك أن العنصر الأيديولوجى (L,idéologique) لا يزال بحاجة إلى الكشف عنه، قبل صياغته فى مفاهيم وتحديدات دقيقة مترابطة مع الأنساق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. والحقيقة أن هذا العمل يدخل فى اختصاص الباحثين الاجتماعيين والمؤرخين والفلاسفة. ومعظم ما أنجز من أبحاث فى هذا المجال، قلما يتجاوز المستوى الوثائقى الملموس. لكننا نعثر على محاولات أكثر طموحًا فى مجال التاريخ العربى، تسعى إلى قرن الملموس بالمجرد العام، عن طريق مفاهيم مستمدة من الماركسية لفهم تَشَابُكات وإواليات مجتمعنا، بدلاً من التعلل بها - كما يفعل البعض - للزعم بأن المجتمع العربى يتأبى على كل تحليل علمى..

مهما يكن، فإن المنهجية النظرية للأيديولوجيات العربية تحتاج إلى عناية أكبر حتى نتمكن من استيعاب الأحداث والمواقف الأساسية للتاريخ العربى وخاصة منذ بداية النهضة. ففى هذه الفترة تبدو مواقف العناصر الفاعلة مستجيبة لوظائف عملية - اجتماعية، أكثر منها تصورات وطرائق لمعرفة وتحليل

المجتمع فى كليته. وحتى أيديولوجيا السلفيين الأصوليين، كانت إعادة تأويل ذرائعى لبعض المقولات والتعاليم، بغرض توضيح صلاحية الإسلام لكل الأزمان، ولتسهيل سيرورة التبرجز.

يمكن القول، إذن، بأن الليبرالية والسلفية، مظهران سائدان فى الحقل الأيديولوجى بمصر إلى سنة ١٩٥٢، وقد لعبتا الدور الأساسى للأيديولوجيا كأسْطرةٍ للواقع، وتَحْجيب لعلائق الإِنتاج وطبيعة السيطرة.

لكن يتحتم أن نأخذ بالاعتبار كثيرًا من العوامل النوعية لتتضح حواشى الحقل الأيديولوجى فى مصر الحديثة. وأول تلك العناصر، الاحتلال البريطانى، ورد الفعل الوطنى ضد الاستعمار. فإذا وصفنا مصر قبل ١٨٨٢ بأنها مجتمع تتميز "تشكيلته – الاقتصادية بكونها رأسمالية أولية (Capitalistique) متأخرة من النوع الاستعمارى ذى الغلَبة الزراعية"(١٥)، فإنه يجب التأكيد أيضًا على أن الوجود الأجنبى المباشر هو الذى أدى إلى تسريع تصنيف الطبقات، عن طريق مساندته للبورجوازية الأرستقراطية، ولكبار الملاك، وللموظفين السامين الذين كانوا يكونون، من خلال دورهم كوسطاء، نواة لطبقة الكومبرادور(١٦).

وكان مسلسل التصنيع، وخاصة بعد بروز جماعة بنك مصر، وارتباط مصالحها بمصالح الرأسمالية الأجنبية، عنصرًا مهمًا فى رسم خط فاصل بين اتجاهيْن:

- اتجاه وطنى، قومى، يضم ملاك الأراضى والعقارات، غير المرتبطين بالأجنبى، ومن هؤلاء تكونت المشاريع السياسية المناهضة للاستعمار وللسيطرة الاقتصادية الأجنبية.
- اتجاه "عصرى" يضم الفئات الأرستقراطية (بما فى ذلك العناصر الأوربية واليهودية) والبورجوازية الكبيرة الصناعية، وفئات الوسطاء مع الرأسمال الأجنبى.

لكن تصنيف الطبقات اعتمادًا على المصالح المادية وحدها لا يكفى لشرح الانخراطات السياسية والانتماءات والأيديولوجية. فهناك، قبل كل شىء، عنصر الدين الذى يشمل ويوجه جميع الاتجاهات، ولو ظاهريا على الأقل، الملك، والبرجوازيون والمثقفون، كلهم يتخذون منه طقسًا احتفاليا، ويمدونه جسرًا يربطهم بالسواد الأعظم من المواطنين للحصول على التأييد السياسى. أما الجماهير الواسعة فإنها تستمر فى تقديس الدين،

وفى الدفاع عنه ضد "أعدائه"، وفى بعض الأحيان يصبح ملجأ للاحتماء من عمليات التغريب ومن التحديث الهجين. نتيجة لذلك، فإن الذين يصبح عنصرًا أساسيا يتهافت الجميع على استغلاله فى مجال العمل السياسى والأيديولوجى.

ومن جهة ثانية، فإن نموذجية الغرب المتسللة إلى العقول عن طريق مناهج التعليم المقتبسة، وطرائق العيش، واحتذاء أشكال العمل السياسى، كل ذلك ساعد على تحريف المفاهيم ونشر الوعى المغلوط.

هاتان الملاحظتان تجعلاننا نتفق مع الاستنتاجات التى انتهى إليها أنور عبد الملك فى أطروحته المخصصة لمرحلة تاريخية سابقة، إلا أنها بمثابة الرحم الأيديولوجى للمرحلة التالية[١٧]. فعلاً، رغم التحولات والتراكمات الكمية والنوعية، فإنه لا يمكن الاعتماد على الانتماء الطبقى وحده لشرح الاختيارات الأيديولوجية. ذلك أن التكوين الثقافى للصفوة المثقفة والسياسة، يمثل مصدرًا آخر للحفز الأيديولوجى.

على أن الفترة الممتدة من سنة ١٨٨٢ إلى ١٩٥٢، تتميز بتبلور التمايز الأيديولوجى، خاصةً على الصعيد النظرى. فبعد اتفاقية ١٩٣٦ وما نتج عنها من استقلال شكلى، لم تؤد السياسة

الاقتصادية المتبعة إلا إلى استفحال مشاكل طبقـــات الأغلبيـــة الفقيرة[١٨]. وكانت الحرب العالمية الثانية عاملاً مساعدًا علـــى تفجير جميع مظاهر الأزمة. وفى هذه الحقبة بالذات، يطالعنـــا "الانفجار الأيديولوجى" الذى يلخص المجابهـــات الـــدائرة فـــى الساحة السياسية إلى حدود ١٩٥٢. ففى هذه الفتـــرة، تركـــزت الهيمنة الأيديولوجية النشطة حول محوريْن أساسييْن تتموضـــع بالنسبة إليهما بقية الاتجاهات. هذان المحوران هما: الإخـــوان المسلمون، والشيوعيون على اختلاف فصائلهم.

للتمييز بين الاتجاهات الأيديولوجية الســـائدة قبـــل ســـنة ١٩٥٢، ولتبرير اعتمادنا على هذا الإطـــار الأساســـى للحقـــل الأيديولوجى المذكور آنفًا، فإننا سنستعين، على غرار ما فعلـــه مكسيم رودنسون، بكارل مانهيم الذى يفـــرق بـــين مفهـــومى: أيديولوجيا ويوطوبيا. ففى نظره، الأيديولوجيات "هى الأفكـــار المتعالية موقفيا (أى التى تتجاوز الموقف)، التى لا تنجح قـــط، بفعل وجودها، فى تحقيق محتواها". وتختلف اليوطوبيات عـــن الأيديولوجيات: "بقدر ما تنجح، عن طريق نشاط مضـــاد، فـــى تحويل الواقع التاريخى القائم إلى واقع آخر أكثر انسجامًا واتفاقًا

مع مفاهيمها الخاصة"[١٩]. معنى ذلك، أن اليوطوبيا لا تكتفى بمناهضة النظام الاجتماعى بل تنزع إلى تفجيره ولو بدا هذا المشروع غير قابل للتحقيق.

وفى تطبيق رودنسون لمقولات مانهيم، لتحديد العلائق بين الإسلام والشيوعية، نجده يلحق الإخوان المسلمين والشيوعيين بالاتجاه اليوطوبى قائلاً:

"يتبين لنا فى الحال أن الأيديولوجيا الإسلامية (بالمعنى الواسع) قد كانت أيديولوجية (بالمعنى الضيق الذى حدده مانهيم) وذلك طوال تاريخها وحتى الآن، لكنها كانت "يوطوبية" جُزْئيا على الأقل، فى بداياتها، ثم عند طوائف مختلفة فى فترات متباينة، وأيضًا الآن عند حركات مثل حركة الإخوان المسلمين وفى دولة مثل الباكستان. والأيديولوجيا الشيوعية (بمعناها الواسع)، كانت بلا جدال "يوطوبية"، ولا تزال كذلك إلى حد كبير.."[٢٠].

على ضوء ما تقدم، ومن خلال تمحيص الاتجاهات الأيديولوجية فى مصر خلال الحقبة الممتدة من ١٩٣٦ إلى ١٩٥٢، يمكن القول بأنه كانت توجد ثلاثة محاور، تُجاه الكلية

الاجتماعية فى هذه الفترة، وتحقق لها نوعًا من التوازن، وتُعيد تأويل مقولاتها ومفاهيمها. وهذه المحاور لها:

١ -أيديولوجيا ليبرالية - قسرية:

اعتنقتها الأرستقراطية والبورجوازية الصناعية وفئات الوسطاء والمستفيدين من التبعية الاقتصادية للأجنبى. وهذه الفئات كانت تدعم مصالحها وتضفى عليها طابع المشروعية من خلال التشريعات القانونية والسياسية. وبذلك، كانت الأيديولوجيا فى هذه الحالة، تضطلع بدور تحويل الأنظار والانتباه عن الامتيازات الاقتصادية لهذه الطبقة المتنامية. وكانت اللعبة السياسية التى يُسيرها القصر والمتمثلة فى جعل الأحزاب تتعاقب على الحكم، مما يزيد فى إخفاء الطبيعة الحقيقية لهذه الطبقة وإضفاء نوع من الليبرالية الديمقراطية على ممارستها السياسية. لكن عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن المصالح الحقيقية، فإن هؤلاء "الليبراليين" لم يكونوا يترددون فى اللجوء إلى العنف: وأحسن مثل على ذلك، الحكومات التى كان يرأسها محمد محمود باشا، وإسماعيل صدقى، فقد كان القمع

والاضطهاد ومصادرة حرية الرأى، طابعًا أساسيا لهذه الأيديولوجيا الليبرالية القسرية.

٢ - أيديولوجيا وطنية إصلاحية:

وقد تبلورت عند الفئات الطامحة إلى تحقيق مشروع وطنى يتصدى للهيمنة الأجنبية وللاستغلال البشع الذى كان يمارسه حلفاء رأس المال الأجنبى فى الداخل. على أن المشروع الوطنى الإصلاحى لم يكن يتوخى القطيعة مع الغرب، ولا مع "فعالية" نموذجه السياسى. ومن ثم فإن هذه الأيديولوجيا لم تكن محددة المعالم، بل ولم تكن قابلة للتحديد بسبب اختلاط الفئات والقوى الاجتماعية التى تنتسب إليها، وبسبب انعدام تنظير واضح عند قادتها يسمح بتتبع تطوراتها. هذا ما كان يجعلها أيديولوجيا "تَلْحُمُ" العناصر المنضوية تحت لوائها نتيجة نسبيها وعدم تحديدها لا بسبب وضوحها. وكان هذا الطابع للأيديولوجيا - اللحمة يتجلى فى اللحظات العصيبة (ثورة ١٩١٩، عودة سعد زغلول من منفاه سنة ١٩٢٣، الاحتجاجات الشعبية سنة ١٩٣٠ ضد إلغاء إسماعيل صدقى للدستور.. الخ).

ويمكن اعتبار حزب الوفد بمثابة التعبير السياسى عن هذه الأيديولوجيا. وداخل الوفد كان هناك جناحان: أحدهما ذرائعى يستفيد من الأحداث الظرفية والسخط الشعبى ليعود إلى الحكم، مستعدا لجميع التنازلات، ومؤملاً تحقيق إصلاحات تحل المشاكل.. والجناح الثانى هو ما كان يعرف بطليعة الوفد وكان يتزعمه عزيز فهمى، ويُناصره محمد مندور. وكان يحرك هذا الجناح تيار أيديولوجى جديد يستمد الكثير من عناصره من الواقع المتحول، ومن الصراعات المحتدمة. وقد كان يطمح إلى تطوير التراث الثقافى وإلى إعادة تأويل المفاهيم والأفكار من منظور متأثر بالماركسية.

٣ - أيديولوجيا طوبوية :

وهى تتميز عن الأيديولوجيات الأخرى التى كانت تُرصع الحقل المصرى إلى حدود ١٩٥٢، بطابعها الكلى والجذرى، الرامى إلى تجاوز جميع العينات المجربة من قبل. وإذا كانت هذه الأيديولوجيات قد برزت أكثر من بقية الأيديولوجيات بعد ١٩٤٤، فلأن طاقة النظام السياسى لم تعد قادرة على مواجهة

المعضلات الحادة وتعقيدات الصراع الاجتماعى. ورغم الاختلاف القائم بين الصيغتين الممثلتيْن لهذه الأيديولوجيا الطوبوية (الإخوان المسلمون، والشيوعيون) سواء من حيث التوجيه أو وسائل العمل أو الاختيارات، فإنهما كانتا تحتلان الساحة وتستقطبان جماهير الشباب الغاضب و المقهور. وكما وصف ذلك جيِّدا نجيب محفوظ فى ثلاثيته، فإن جاذبية هاتين المنظمتيْن، كانت تفرق بين أعضاء الأسرة الواحدة: فالاختيار الأيديولوجى لم يكن يستجيب للملاءمة الاجتماعية – الاقتصادية بقدر ما كان يخضع لنوع من التأثير الثقافى – الصوفى. وكان العجز، والسرقات، والفضائح، والاستغلال، ومظاهر التبعية للأجنبى، والاحتراف السياسى.. يحكمون بصوابْ الأيديولوجيا الطوبوية، أى رفض النظام القائم والدعوة إلى تشييد مجتمع مغاير مهما بدا ذلك بعيد التحقيق. وهذه الغائية الطوبوية هى التى التقى عندها الإخوان المسلمون والشيوعيون المصريون، رغم اختلاف ممارستها، وأيديولوجيتيْهما.

سنحاول الآن أن نوضح التحولات الأيديولوجية التى سادت الحقل المصرى بعد سنة ١٩٥٢، حتى نتمكن من موضعة مندور. ويتعلق الأمر بالناصرية، وبالماركسيين، وبمحمد مندور

كنموذج لمثقف من يسار الوفد، يواجه التحولات التـــى عرفهـــا الحقل الثقافى والأيديولوجى، ويعيد تحديد موقفه، ويسعى إلـــى تطوير منهجه النقدى.

(ج) الناصرية تبحث عن أيديولوجيا :

رغم مرور سنوات على "ثورة" ١٩٥٢، ورغم نشر "فلسفة الثورة" الذى كتبه جمال عبد الناصر سنة ١٩٥٤، فإن الكثيرين من الصحفيين والمختصين الأجانب فى شئون البلاد العربيـــة، استمروا ينعتون عبد الناصر بالذرائعية والتجريبيـــة(٢١). بعـــد المصادقة على ميثاق العمل الوطنى ســـنة ١٩٦٢، فقـــط بـــدأ الحديث عن "العصر الأيديولوجى" فى مصر الناصرية. مثل هذا التقديم للأشياء قد يؤدى إلى حجب سيرورة التطور، وإلى "إلغاء" التعبير الأيديولوجى للتجربة الناصرية طـــوال عشـــر ســـنوات (١٩٥٣ – ١٩٦٢). لذلك نؤثر افتراض وجود ترابط بين ما هو أيديولوجى وما هو سياسى، مهما كان هذا الترابط مُتخفيًا وراء الممارسات والمواقف الظرفية.

وإذا كانت "فلسفة الثـــورة" لا تعكـــس النضـــج السياســـى لكاتبها(٢٢)، فإنه لا يقل عن ذلك صحة كون هذا "البيان" قد عبر

عن الأفكار الأساسية للضباط الأحرار. ما يحظى باهتمامنا هنا، هو تحديد "نقطة الصفر" الأيديولوجية التي انطلقت منها الناصرية. وفي اعتقدنا أن المنطلق كان هو تحقيق أهداف الانبعاث الوطني – القومي، ذلك الانبعاث الذي أجْهض بعد ثورة ١٩١٩. يقول عبد الناصر في رسالة بعثها لأحد أصدقائه:

"أين هي الوطنية الملتهبة لسنة ١٩١٩؟ أين هم الرجال المستعدون للتضحية في سبيل أرض الوطن المقدسة؟ أين هو من يستطيع إعادة خلق البلاد حتى يتمكن المصري الضعيف، المهان، من أن ينهض ويعيش حرا مستقلا؟"(٢٣).

وعندما وصل عبد الناصر إلى السلطة، انصرف اهتمامه الكبير إلى تحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي. وكان تحقيق هذا المشروع يستلزم مجابهة مع الممثل الإنجليزي، وتحويل البنيات الموروثة عن الملكية والاستعمار. لا بد إذن، من تغيير وسائل العمل التي كانت تتبعها الأحزاب والحكومات المهادنة المراوغة. وتوخيًا للفعالية فإن عبد الناصر ورفاقه قرروا تخطي النظام الدستوري، وتسيير الجماهير مباشرة من فوق ما دامت الجماهير تعتبر الثورة حلمها الكبير: "إن ثورة ٢٣ يوليو، هي

تحقيق للأمل الذى راود شعب مصر منذ بـدأ فـى العصـر الحديث يفكر فى أن يكون حكمه بأيدى أبنائه، وفى أن تكون له نفسه الكلمة العليا فى مصيره"(٢٤).

هناك أمارات ومواقف كثيرة تؤكد طموح الضباط الأحرار إلى إيجاد طريق متميزة عن الطرق الموجودة أو المجربة مـن قبل. وهذا الاختيار الأساسى المتمثل فى البحث عـن طريـق جديدة، هو الذى يفسر تجريبيتهم وتلمسهم لمعـالم أيـديولوجيا نوعية تتيح لهم أن يبعثوا الروح القوميـة مـن مرقـدها، وأن يحولوا المجتمع مع الحفاظ على قيمه الروحية وتدينه العميق.

خلال المرحلة الأولى، كانت أدلجة الجمـاهير علـى يـد الضباط الأحرار، تتمثل فى رفض التعدد الأيديولوجى، والتوزع السياسى (منع الأحزاب، تأسيس التجمع الوطنى) وفى التـدليل على فعالية التنظيم المستند إلى "الفعل" (إجلاء القوى الأجنبيـة عن وادى النيل، إصدار قانون الإصلاح الزراعـى، السـماح بإنشاء فيدرالية نقابية.. الخ).

ولو أردنا البحث عـن صـيغة أساسـية لهـذه المرحلـة الأيديولوجية فى التجربة الناصرية، لقلنا كما قـال رودنسـون: "بأن الأمر يتعلق بمفهوم قومى للتاريخ" لكن يجب أن نضـيف

معه: "إذا كانت الأيديولوجيا الأولية للقادة، تلعب دورًا أساسيا، فإن التفاعلات بين هذه الأيديولوجيا وبين مُستلزمات الموقف الموضوعى، الداخلى والخارجى، للبلاد، هى التى تُكيف التطور السياسى"(٢٥).

فعلاً، منذ سنة ١٩٥٦، بدأت الناصرية تتجذر أكثر من خلال كفاحها ضد الإمبريالية. وشيئًا فشيئًا، نَحَت جمال عبد الناصر لنفسه مكانة ممتازة فى مجموع العالم العربى، وأحس أن الثقة التى اكتسبها تجعل من واجبه رسم الطريق للعرب المتعطشين للحرية والتقدم. وكان حزب البعث قد حدد منذ ١٩٤٥، معالم القومية العربية المرتكزة على الوحدة والحرية والاشتراكية، إلا أن عوامل كثيرة اجتمعت لتجعل من عبد الناصر زعيمًا للقومية العربية(٢٦). وهذه المرحلة الأيديولوجية على الصعيد القومى، تظل منسجمة مع التوجه الأساسى للناصرية التى كانت تبحث عن طريق متميزة عن بقية المذاهب. لكن العنصر الجديد هو الميل إلى الاشتراكية والإقناع بضرورة الاعتماد على العلم والتقانية. ومن ثم كان شعار "الاتحاد القومى" الذى أنشأه عبد الناصر سنة ١٩٥٦، هو: "الديمقراطية الاشتراكية التعاونية".

بعد الانفصال بين سوريا ومصر سنة ١٩٦١، بـدأ حلـم القومية العربية كقاعدة للوحدة، يغوص فى العتمة. وسرعان ما دق ناقوس النقد الذاتى بالنسبة للناصرية التى أدركت أن جميـع أشكال الحزب الوحيد التى جربتها ما هى "إلا مجـرد واجهـة تنظيمية اندست الرجعية وراءها"[٢٧].

ومنذ ذلك الحين، لم يكن بإمكـان الناصـرية أن تُغمـض عيونها على غياب المثقفـين الثـوريين والقـوى الاجتماعيـة الصاعدة. وتبدى الاعتماد على الجيش قاصـرًا عـن تـأطير الجماهير، بالإضافة إلى أنه أدى إلى ظهور فئات جديدة داخله، متلهفة على الامتيازات والنفوذ. كان المثقفون "العضويون" حلقة أساسية تفتقر إليها الناصرة. وهذا ما جعل محمد حسنين هيكـل يفتح جدالاً حول "أزمة المثقفين" (١٦ يونيو ١٩٦١)، داعيًا إياهم إلى التفاعل مع الثورة ومحاولة إعطائها "نظرية ثورية"[٢٨].

لا شك أن عشر سنوات من التجريب والتلمس، قد أقنعـت الضباط الأحرار، أو على الأصح عبد الناصر، بضرورة زرع جذور أكثر عمقًا، وبوضع حد لجمود المثقفين والجماهير الذين كانوا يؤيدون الخـطوات الإيجابية بدون أن يكون لهم دخل فى

اتخاذ القرار. اتجه التفكير، إذن، إلى الانتقال من الأيـديولوجيا – النفى، إلى الأيديولوجيا – التأطير. وكان عبد الناصر يعرف جيدًا نقطة ضعفه: فما ينقصه هـم المناضـلون المتمرسـون المنتمون "للمجتمع المدنى". وكان الشيوعيون، بمـا لهـم مـن تجربة ونضج سياسى يكونون عناصر ضرورية لكـل عمـل سياسى جدى، فلم يعد باستطاعة عبد الناصر أن يلقى بهم على السجون كما كان يفعل تحت تأثير مواقف ظرفيـة، وإن كـان يخشى تجمعهم وفعاليتهم. إلا أن الاختيار فرض نفسـه علـى الناصرية: إما أن تكون منسجمة مع منطـق سـيرورة كفـاح التحرير الوطنى، وذلك بتصعيده وتعميق أبعاده، وإما أن تتراجع وتقبل الهيمنة الإمبريالية والرجعية.

لقد عمد عبد الناصر إلى إدراج الشيوعيين فـى منظمـة واحدة، مؤملاً الوصول إلى لحم جميع القوى الحية إنجاز تحويل جذرى وحقيقى.

وفى يوم ٤ نوفمبر ١٩٦١، أعلن عبد الناصر عن تكـوين "لجنة تحضيرية" تضطلع باستدعاء مؤتمر وطنى للقوى الشعبية لمناقشة مشروع الميثاق الذى كان يُهيئه الرئيس جمال نفسه.

وتبين من أعمال هذه اللجنة التحضيرية، وجود تَعَارُض أيديولوجى بين اتجاهيْن أساسيين:

- اشتراكيو اليمين (اشتراكيون مسلمون، واشتراكيون وطنيون).
- واشتراكيو اليسار (الماركسيون، والناصريون، والمتمركسون..) وحين ارتفعت أصوات داخل اللجنة، مطالبة بتحرير النظام والسماح بتعدد الأحزاب، لم يتردد عبد الناصر فى الرد بحسم، موضحًا عمق مشروعه الأيديولوجى: ".. إن السماح بعدة أحزاب، معناه إنشاء حزب رجعى مرتبط بمصالح الإمبرياليين، وحزب آخر شيوعى تابع للكرملين، وفى هذه الحالة سيضيع الوطنيون بين الحزبيْن المرتبطين بالخارج.."[٢٩].

مهما يكن، فإن ميثاق العمل الوطنى المصادق عليه يوم ٢٢ مايو ١٩٦٢، يعتبر خطوة كبيرة فى حياة المجتمع المصرى وفى تطور الناصرية. فبالإضافة إلى أن الميثاق اختار منهج الاشتراكية العلمية لتحليل المجتمع ومعالجة مشاكله، فإنه قد

أمضى مع الشعب "عقدًا اجتماعيا" محددًا، وقدم لــه إمكانيــات العمل والنضال فى إطار يضمن سيْر الجدلية الاجتماعية.

ويشتمل الميثاق على قسميْن:

- قسم يحدد الأسس النظرية.
- وقسم يعرض برنامجًا للعمل السياسى.

ما يهمنا نحن، هو المظهر الماركسى – القومى للميثــاق. وبالفعل: "فإنه يربط الصلة بالماركسية باعتبارها علمًــا، لكــن الفروق تظل كبيرة نظرًا لأن الميثاق يرفض الفلسفة الماركسية، أى المادية الجدلية"(٣٠).

من السهل أن نفسر هذه الثنائية الأيديولوجية التــى تجمــع الاشتراكية العلمية بالاشتراكية العربية، بأسباب تكتيكية كما فعل رودنسون(٣١). لكن ذلك لا يُقلل من أهمية الميثــاق لأن قيمتــه تكمن فى أشياء أخرى:

أولاً، فى الاستنتاجات النظرية الآتية:

(أ) "إن الحل الاشتراكى لمشــكلة التخلــف الاقتصــادى والاجتماعى فى مصر، وصوُلاً ثوريا إلى التقدم، لــم يكن افتراضًا قائمًا على الانتقاء الاختيارى، وإنما كان الحل الاشتراكى حتميــة تاريخيــة فرضــها الواقــع

وفرضتها الآمال العريضة للجماهير، كمـا فرضـتها الطبيعة المتغيرة للعالم فى النصف الثانى مـن القـرن العشرين"[٣٢].

(ب) "إن الديمقراطية السياسية لا يمكن أن تنفصـل عـن الديمقراطية الاجتماعية. إن المواطن لا تكون له حرية التصويت فى الانتخابات إلا إذا توافرت له ضـمانات ثلاث:

- أن يتحرر من الاستغلال فى جميع صوره.
- أن تكون له الفرصة المتكافئة فى نصيب عـادل مـن الثروة الوطنية.
- أن يتخلص من كل قلق يُبـدد أمـن المسـتقبل فـى حياته"[٣٣].

وثانيًا، فى بلورة الصراعات الداخلية والخارجية، وما طرأ على الميثاق من تعديلات أثناء الممارسة.

ولقد كانت السيدة الكشرى محفوظ، محقة فى حديثها عـن "الأيديولوجيا الرسمية بعد الميثاق" واصفة إياها بأنهـا اندفاعـة نحو اليسار[٣٤] . فعلاً، فإن المـيثاق بقـدر ما كان إيـذانًا بفك

الحصار عن العمل السياسى، بقدر ما أثار مجابهات بين مختلف المفاهيم والمواقع الأيديولوجية، فساعد على تَطهير يمين لا يزال قويا، وعلى بروز يسار تأثيره فى ازدياد.

ولا شك أن الخصومات الجدالية المتعلقة بتحديد طبيعة الاشتراكية المطبقة فى مصر، لها دلالاتها الكبيرة. ولم يتأخر عبد الناصر عن اتخاذ موقفه إلى جانب اليسار موضحًا رأيه فى هذا الخلاف:

"هناك نقطة تتعلق بالأسس التى نتكلم عنها.. ما هى الاشتراكية بمفهومها بعد ذلك؟ لقد قال الميثاق إن الاشتراكية العلمية هى الصيغة الملائمة لإيجاد المنهج الصحيح للتقدم. وأنا أريد أن أكرر فأتكلم فى هذا الموضوع. لقد قيل إن كلمة الاشتراكية العلمية هى من الكفر وأنها ماركسية، وسمعت أن هذا الكلام، وأظن أن كثيرين منكم سمعوا أيضًا هذا الكلام.. فما معنى الاشتراكية العلمية؟ إننا اشتراكية عربية ولسنا اشتراكية علمية: وهذا الكلام إن دل على شىء فإنما يدل على مغالطة، فمثلاً عندما نتصفح الجرائد فى الصباح، نرى أنها تقول أحيانًا إن فرق كرة القدم تخسر، وكى تكسب يجب أن تتدرب وأن

تلعب بطريقة علمية. إن أى أن فرد، لكى ينجح، يجب أن يسير على طريقة علمية، وإذا كنا نريد اشتراكية سليمة ناجحة، يجب أن تكون بطريقة علمية"[٣٥].

لا نريد هنا تقييم التطور الأيديولوجى للناصرية، لذلك نكتفى بأن نلاحظ بأن دورها فى أدلجة الجماهير قد أدى إلى رفع الحصار عن التفكير السياسى والأيديولوجى، بل وساعد، فى حدود، على استئناف التنظير. وهذا ما يفسر لنا ظهور مجموعة من المحاولات والكتابات ذات قاسم مشترك، هو التطلع إلى تجاوز الماركسية وبلورة أيديولوجيا عربية "أصيلة"[٣٦].

إن "الناصرية – الميثاقية" قد أفسحت المجال أمام حركة فكرية تسعى إلى تركيب مختلف المذاهب داخل أيديولوجيا قومية حريصة على الخصوصية.

وقد كان لنتائج هذه الأدلجة التى قادتها الناصرية تأثير واضح على المجال الثقافى المصرى حيث أصبحت بمثابة حفر بالنسبة للاتجاهات الأخرى، وخاصة بالنسبة للاتجاه الماركسى والاتجاه الليبرالى. وبعبارة أخرى، فإن العصر الأيديولوجى الذى دشنه الميثاق، يسمح باعتبار هذا الانتقال وكأنه: "قطيعة

إبستمولوجية مبدعة لمشاكل جديدة، لم تستطع السلطة حلها بواسطة نص مخصص للاستعمال السياسى المباشر، وكتبه رجل منهمك فى خضم الثورة (..) وقد انتهى البحث النظرى الذى قامت به بعض جماعات من المثقفين المتجمعين حول شخصيات لها نفوذ فى النظام، إلى ظهور مجلات متخصصة مثل الكاتب، والطليعة، والفكر المعاصر"(٣٧).

لاستكمال عناصر هذا المناخ الأيديولوجى الذى أسهم فى توجيه محمد مندور خلال مرحلته الثالثة، سأستعرض بإيجاذ أهم أطروحات الماركسية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية.

(د) الماركسيون ومرآتهم :

فى إطار تتبع العناصر الجوهرية داخل الحقل الأيديولوجى بمصر خلال هذه الحقبة، سيكون من المفيد أن نتحدث عن الماركسيين لا عن الحزب الشيوعى المصرى، لأن تاريخ هذا الحزب لم يكتب بعد بكيفية دقيقة، ولأن تجربته عرفت كثيرًا من الانقسامات والخلافات وتغيير القيادات(٣٨).

ولعل الشيء الأساسي في إضافات الماركسيين المصريين، هو الجهد الذى بذلوه لتنظير وتعميق المفاهيم الفاعلة في الحقل الأيديولوجي والثقافي، وذلك عن طريق إبراز الخصوصية التاريخية والاجتماعية لمصر، من منظور مادى جدلى. ويرجع تفرد مسارهم، قبل كل شيء، إلى نشأة الماركسية فوق أرض النيل نشأة غير مرتبطة بالأممية، وإلى تطورها بعيدًا عن الماركسية الأرثوذكسية.

سنتوقف، إذن، فقط عند المقولات النظرية الأساسية التى برزت في كتابات بعض الماركسيين المصريين، نظرًا للتأثير الذى مارسته، بكيفية أو بأخرى، على تطور الأيديولوجية الناصرية (التى أثرت فيهم بدورها).

كان المجال الثقافي، هو الميدان الذى برز فيه الماركسيون المصريون بعد الحرب العالمية الثانية. وكان حضورهم يتجلى في الجمعيات، وعلى صفحات المجلات والصحف. كانوا فئة من المثقفين القلقين على مصير بلادهم، غير راضين عن الحصيلة الثقافية التى أنتجها الجيل السابق استنادًا إلى ثقافة الغرب الرأسمالي، أو إلى التراث التقليدى والأفكار الوطنية المحدودة..

وكان لجؤوهم إلى الماركسية وسيلة لفهم تاريخ ومجتمع مصر العريقة التى حولتها الأحداث والمشاريع المجهضة إلى متاهة مُضيعة. وفى هذا ما يُفسر لنا، جزئيا، لماذا أعطى الماركسيون المصريون الأسبقية للعمل الثقافى.

إن الموضوعة الأساسية التى شغلت مجموعة من المؤرخين الماركسيين المصريين، منذ الأربعينيات، هى مراجعة طرائق التحليل التى سلكها مؤرخون غربيون مُتمحورون حول ذاتهم، أو ماركسيون "تقليديون". ونتيجة لذلك التحليل، كانت مصر تُعتبر مجتمعًا إقطاعيا، نصف مُستعمر، فكانوا يستخلصون من ذلك أن العمل السياسى الممتد على الطبقة العاملة غير ممكن، إذ لا بد من الانتقال إلى الرأسمالية لتنشأ هذه الطبقة.. وإذن، حسب منطق أولئك المحللين تكون "دولة إسرائيل" فوق أرض فلسطين، هى الدولة الرأسمالية الوحيدة فى المنطقة التى تجب مساندتها لأنها متقدمة "تاريخيا" على مصر الإقطاعية[٣٩].

دحضُ هذه التحليلات وعواقبها الخطيرة، أنجزه إبراهيم عامر فى كتابة المهم: "الأرض والفلاح، المسألة الزراعية فى مصر"[٤٠]، نشره سنة ١٩٥٨، ولكن فصوله وأفكاره كانت

متداولة قبل ١٩٥٢. أوضح إبراهيم عامر أنه لا يمكن وصف مصر القديمة بأنها بلد إقطاعى لانعدام الملكية الفردية للأرض (وهى صفة من صفات الإقطاع كما هو معروف فى أوربا)، بل كانت الدولة وحدها، ممثلة فى فرعون أو السلطان، هى التى كانت تملك الأراضى الزراعية. وبدلاً من ذلك، اقترح وصفها بـ "إقطاعية شرقية" على نحو ما لاحظ ذلك ماركس، وباعتبار أن هذا النظام الاقتصادى كان قائمًا على الرى الاصطناعى، وعلى انعدام الملكية الفردية، ومركزية سلطة الدولة فى الزراعة..

والأطروحة الثانية التى دافع عنها هذا الكتاب، تتصل بظهور الملكية الفردية فى المجال الزراعى خاصة بعد الانتقال إلى مرحلة رأسمالية مستندة على الملكية الخاصة للأرض، ومدعمة من قوى الرأسمالية العالمية يوضح ذلك إبراهيم عامر، قائلاً:

"وبهذه المناسبة، نرى أنه من الضرورى أن ننوه هنا بأن الذين يقولون إن الرأسمالية قد نشأت فى مصر بسبب فرضها من الخارج فقط، لم يدرسوا، فى الواقع، العوامل الداخلية، الدراسة الكافية. فلقد كانت أسباب نشأة الرأسمالية كامنة فى

مصر قبل التدخل الخارجى، وكانت تلك الأسباب تتخـذ شـكل تطور الاقتصاد الزراعى المصرى من اقتصـاد طبيعـى إلـى اقتصاد للسوق، وتتخذ شكل نمو المدن الصـناعية والتجاريـة المصرية، وحاجتها إلى الحاصلات الزراعية. كما نرى أنه من الخطأ قياس تلك الأسباب بالمقاييس الاجتماعية دون المقـاييس الاقتصادية، واستبعاد العوامل الداخلية بحجة أن البورجوازيـة المحلية لم تكن ترغب فى القيام بثورتها ضد "الإقطاعية"، فـإن تلك الحجة تضع العربة أمام الحصان، لأن الأصل فى التطـور هو مدى نمو العوامل الاقتصادية الجديدة، وليس مدى رغبة هذه الطبقة أو تلك فى القيام بالثورة"(٤١).

والإضافة الأخرى للماركسيين المصريين، تتمثل فى تطوير منهج التحليل الثقافى والنقدى، وذلك بإخراج إشـكالية الثقافـة والأدب من دائرة التجريد والتعميم، ووضعها فى أفق اجتماعى يعتمد على تحديد العلاقة بين الإنتاج الأدبـى وبـين الطبقـات الاجتماعية والمرحلة التاريخية. ولا شك أن كتاب "فى الثقافـة المصرية"(٤٢) لمحمود أمين العالم، ود. عبد العظيم أنيس، يشكل معلمًا بـارزًا فى تاريخ الثـقافة والنقد العربيـين، لأنه صـفى

الحساب مع مفاهيم ومناهج جيل الرواد، تلك المفاهيم المغرقة في الذاتية والانتقائية، وحدد إطارًا جديدًا من شأنه أن يسعف النقاد على دراسة الظاهرة الأدبية دراسة موضوعية. على النقيض مما كان يكتبه طه حسين والعقاد والمازني وهيكل، من انطباعات وخواطر ووجهات نظر مستوحاة من مطالعاتهم، جاء كتاب "في الثقافة المصرية" بمنهج واضح وقضايا محددة:

"ونحب أن نستخلص مما سبق أن ذكرناه، الأمور الآتية:

أولاً، إن مضمون الأدب في جوهره، أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية.

ثانيًا، إن الصورة الأدبية أو الصياغة، عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره، وتنمية مقوماته.

ثالثًا، إن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي لا يتعارض مع توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الأدبية، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الأسرار الصياغية.

رابعًا، إن النقد الأدبي، على هذه الأسس السابقة، ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي، وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات. وبهذا، يصبح الكشف على

المضمون الاجتماعى ومتابعة العملية الصياغية للعمل الأدبى مهمة واحدة متكاملة.

خامسًا، ومن هذا، نقرر كذلك أن العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة، إلا فى الأعمال الأدبية الناجحة"(٤٣).

وفى سنة ١٩٦٢، قدم أنور عبد الملك تحليلاً جيدًا مبنيا على المفهوم الطبقى، من خلال كتابه "مصر مجتمع عسكرى" وفيه قدم تفسيرًا ملتحمًا للصراعات، والتحولات الاجتماعية التى عاشتها مصر طوال السنوات الثلاثين الأخيرة. والواقع أن هذا الكتاب يسهم فى بلورة منهج ماركسى "متفتح"(٤٤) لا يختزل تاريخ شعوب العالم الثالث إلى مجرد خطاطات مستقاه من دراسة تاريخ المجتمع "المتحضرة" بل يوجه الاهتمام إلى الخصوصية النوعية عند بلدان القارات الثلاث، وإلى ما يميز عمق حقلها التاريخى.

وهناك ماركسيون آخرون قدموا تفسيرًا متشددًا للتجربة الناصرية، وأدانوها انطلاقًا من تحليل صارم للطبقات ولإنجازات السلطة(٤٥).

ورغم ما تميزت به هذه الدراسات من قوة وصراحة، فإنها لا تكاد تعتبر إمكانيات تحريك الجدلية وبلـــورة الآفـــاق التـــى حملتها التجربة الناصرية.

مهما يكن، فـــلا جـــدال فـــى أن حضـــور الماركســـيين المصريين، قد أصبح ملحوظًا فى الحقل الأيديولوجى والثقـــافى منذ ١٩٤٤، كما أنه أثر تأثيرًا كبيرًا بعد ١٩٥٢، فـــى تطـــوير الفكر والأدب. يشهد على ذلك انتشار مجلتى: الطليعة والكاتـــب فى مصر وفى مجموع الوطن العربى، وهما مجلتان شارك فى توجيههما الماركسيون والمتمركسون والقوميون التقدميون، سعيًا إلى بلورة نظرية للثقافة القومية المتحررة من الظلاميـــة ومـــن الفكر التيوقراطى.

(هـ) الواقعية الاشتراكية على الطريقة المصرية:

لن نتوقف عند تفاصيل النشأة التاريخية للواقعية فى الأدب المصرى المعاصر، وإنما سنبرز التضـــاريس المكونـــة لهـــذا الاتجاه الذى استقطب محاولات الكتاب والنقاد واهتماماتهم بعـــد سنة ١٩٥٢، وأصبح أفقًا محتملاً لتجاوز تركيبى يستمد مادتـــه

من خصوصية التجربة الأدبية فى مصر، ولكنه يندرج تحت تنظيرات "الواقعية الاشتراكية"، بالنظر إلى الترابط الواضح بين الحلقين الثقافى والسياسى، وبالنظر إلى أن الميل للأدلجة الموحدة، كان يدفع باتجاه بلورة مذهب أدبى مساوٍ لمرحلة التحرير وبناء الاشتراكية. لكن من المعروف أن المدارس الأدبية أكثر الأشياء استعصاءً على التصدير أو الاستيراد، خاصة عندما يتعلق الأمر باتجاه له جذوره التاريخية العميقة، ومرتكزاته الفلسفية والأيديولوجية. وهذا ما سيتضح من خلال عرضنا لتلك المراحل.

١ – بذور الواقعية وتقاليدها :

إذا استثنينا الشعر الذى نعثر فيه، منذ نهاية القرن الماضى، على قصائد لها مساس بالمجتمع وبالقضايا الوطنية (البارودى، وعبد الله النديم) فإن بذور الواقعية، المتأثرة برؤى كبار الأدباء الواقعيين الأوربيين والروسيين، قد اختارت تُرْبَتَها فى الرواية والقصة والمسرحيات[٤٦]. وهكذا، نجد حتى فى الأشكال "الانتقالية" من المقامة إلى الرواية (مثل ليالى سطيح لحافظ

إبراهيم، وحديث عيسى بن هشام للمويلحى) لوحـات "واقعيـة" تنحو إلى وصف العادات والأخـلاق والعلائـق الاجتماعيـة، متوخية من وراء ذلك نوعًا من النقد الاجتماعى – الأخلاقى.

وبانغْراس الرواية والقصة والمسرحية، كأجنـاس أدبيـة تستجيب لتطلعات جمهور "مـتعلم" تعليمًـا عصـريًا، أخـذت اتجاهات ومنظورات الكتاب والمترجمين تمتد من الرومانسـية إلى الواقعية، مرورًا بالقصص التعليمى، وبالروايات البوليسـية والغرامية المسلية(٤٧).

وعلى صعيد النقد النظرى، ربما كان سلامة موسى مـن أبرز الأصوات التى بادرت على الدعوة لفهم الواقع فهمًا علميا والاستفادة من تطور العلوم، والتوجه نحو المستقبل بـدلاً مـن تقديس الماضى. إن كتاباته، فى مجال الأدب والنقد، رغم نغمتها التبشيرية وأحكامها التعميمية، كانت من أهـم المواقـف التـى دعمت فكرة "الأدب للشعب"(٤٨).

ومنذ ظهور رواية "عودة الروح" لتوفيـق الحكـيم سـنة ١٩٣٧، عزز الاتجاه الـواقعى موقعـه، ذلـك أن التبـدلات الاجتماعية فى مصر الساعية إلى التحديث واقتبـاس مظـاهر العصرية، قد ساعدت على انتشـار الأدب – المـرآة – الـذى

يحاول عكس هذا الواقع الجديد. ولكون اهتمامات النقد الأدبى انصرفت، خلال فترة ما بين الحربين، إلى دراسة الشعر والتراث، فإن دراسة الأسس النظرية للأجناس الأدبية الجديدة لم تكن تَحْظى بعناية النقاد. ومن ثم فإن الإنتاج القصصى والروائى كان أكثر غزارة من التحليل النقدى.

وعند انتهاء الحرب العالمية الثانية، ظهر اتجاهان واقعيان مُتميزان: أحدهما متعطش إلى التبرجز، ومرتبط بالطبقة الصاعدة المكونة أساسًا من الرأسماليين "الوطنيين". وقد اهتم هذا الاتجاه بوصف العادات والسلوكات الجديدة، وبتقديم صورة "وردية" لهذا الواقع المستجد(٤٩). والاتجاه الثانى، أكثر وعيًا بالصراعات وبآلامها، فكان يجهد فى رسم فُسيفْساء الطبقات الخاضعة للاستغلال وإبراز العلائق الاجتماعية المتشابكة حتى يُسهم فى بلورة وعى تلك الطبقات. وهذا الاتجاه الثانى لم يكن هو السائد فى القصة والرواية والمسرح، إذا ما قُورنت بـ "الأدب الوردى" المنتشر والمدعم من جانب الطبقة البورجوازية.

٢-خصومة جادة حول الواقعية:

على أن واقعية ما قبل سنة ١٩٥٢، كانت تكتسب قيمتها من محاولاتها ومن تميزها عن بقية الإنتاجات الرومانسية الدامعة أو المدغدغة للعواطف والمراهقين. لم يكن وعيها الشكلي والمضموني قد اكتمل لكن صدقها واهتمامها بالشعب "المنسي" أتاح لها أن تشكل أفق التغيير في ميدان الكتابة الأدبية. لذلك فإن الأصوات التي بشرت بالواقعية لم تكسب الرهان إلا في الحقبة التالية[٥٠]. فعلاً، منذ ١٩٥٣، بدأت تتجمع الشروط لطرح خصام نقدي عنيف حول غاية الأدب وعلاقته بالمجتمع وبالواقع.. بدأ ذلك عندما أسند المسئولون في الحكم الجديد، رئاسة تحرير الصفحة الأدبية للجمهورية إلى ناقد ملتزم هو لويس عوض الذي اختار شعارًا للصفحة، عبارة: الأدب في سبيل الحياة.

وكان الجيل الجديد، جيل ١٩٤٦، قد بدأ يحتل مكانته في حقل الأدب، وعلى رأسه عبد الرحمن الشرقاوي، ويوسف إدريس، ونعمان عاشور.. لكن الحدث الأساسي آنئذ، هو بداية خصومة جدالية كبيرة بين ناقديْن شابين هما: محمود أمين

العالم، وعبد العظيم أنيس، وبين شيخىْ الأدب: طه حسين وعباس العقاد. والواقع أن هذه المواجهة بين جيلين تتعدى الإطار العادى للخصومات الظرفية، ذلك أن ظل جيل الأساتذة (١٩١٩) استطال ولم يبدُ أن له نهاية.. فكان الجميع يحس بأن هؤلاء "العمالقة" قد أصبحوا عائقًا أمام تطور الأدب المصرى والعربى على السواء. فهم قد تحولوا إلى كتَبة محافظين، يحتقرون محاولات الأدباء الشباب، ويجدونها مفتقرة إلى النضج، ولا ينظرون إلى الأدب إلا من خلال التحديات والتعريفات الكلاسيكية التى لقنتهم إياها ثقافتهم الرفيعة – ومن ثم كانت "ليبراليتهم" (الخاصة كما أوضحنا ذلك من قبل) تدفعهم إلى الدفاع عن الشكل مؤثرين إياه على كل مضمون جديد يبتدع شكلاً مخالفًا لما ألفوه. لهذا كان كتاب "فى الثقافة المصرية" بمثابة تصفية حساب مع نقاد جيل الرواد، فقد أعطى تحديدًا مغايرًا للثقافة وللواقعية ولعلاقة الصياغة بالمضمون، مع تطبيقات على نماذج من الأدب المصرى تبرز جدلية الأدب واختلاف أشكاله ومضامينه تبعًا لنوع الرؤية التى يصدر عنها المبدع. وقد احتلت الواقعية محورًا أساسيا فى هذا الجدال، فنجد أحد الناقدين الشابين يفسرها على النحو التالى:

"فمن واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذى يحيا فى داخله، نظرة تعبر عن فهم متـــرابط لهــذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغى أن يتضح هذا جليا فـــى فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب فى مصر، مـــثلاً، لا يكفى أن يقتصر فهمه على القرية مثلاً، إذا كان قد نشأ فـــى القرية، أو على الحياة فى القاهرة إذا كان أديبًا قاهريـــا، وإنمـــا الواجب أن يكون ذا فهم ملم متكلم للمجتمع المصرى كوحـــدة، وعلى بينة من القوى المختلفة التى تتصارع فى أحشائه(٥١)..

إن إعادة النظر هذه، فى النقد "الكلاسيكى" لجيل الأســاتذة، كان تعبيرًا فى الآن نفسه، عن إرهاصات لصراعات حادة فـــى المجال الثقافى والأيديولوجى، لم تلبث أن أخذت ثقلها وصورتها الواضحة. وسرعان ما شارك العديـــد مـــن النقـــاد فـــى هـــذه الخصومات والمجابهات الملتهبة. ويهمنا أن نشير إلى موقـــف ناقديْن بارزيْن هما لويس عوض وعبد الحميد يونس اللذان ساندا الناقديْن الشابيْن عندما اتهمهما طه حســـين "بالـــدعوة لتحريـــق الكتب وهدم الأهرام" "بقصد تدمير التراث" لمجرد دعوتهما إلى ضرورة التزام الأديب بقضايا العصر"(٥٢).

وفى الفترة نفسها، نشبت معركة ثانية بين محمد مندور ولويس عوض من جانبين وأنصار الأدب الهادف من جانب آخر، واستعمل مندور سلاح السخرية فكان يدعوهم بأصحاب "الأدب الهاتف" لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير الأدب لأهداف مباشرة. وجميع هذه الخصومات الجدالية كانت تُعزز مفهوم الواقعية وتُعمق أبعادها وأسسها.

٣-اكتشاف الواقعية الاشتراكية:

نعلم أن مصطلح الواقعية الاشتراكية صادق عليه المؤتمر الأول للكاتب السوفيتى سنة ١٩٣٤، لتحديد المذهب الأدبى الذى يجب على الأدباء أن يستوحوه فى جمهوريات الاتحاد السوفيتى على اختلاف لغاتهم. وقد لعب مكسيم جورجى دورًا كبيرًا فى شرح هذا المذهب استنادًا إلى التراث الأدبى الروسى، وعلى ممارسات الكتاب الثوريين قبل وبعد ثورة أكتوبر ١٩١٧. ومنذ المؤتمر الثانى سنة ١٩٥٤، حدثت تطورات مهمة داخل الحقل السياسى والأيديولوجى والثقافى بالاتحاد السوفيتى، وفى طليعتها زوال الستالينية وبدء مرحلةِ ما يعرف بذوبان الجليد. وكل هذه

الالتباسات، قرنت مفهوم الواقعية الاشتراكية عند الكثيرين بمفهوم حزبى ضيق يريد أن يُحيل الكتاب والشعراء إلى "مهندس أرواح" كما كان يريد جدانوف. والواقع أن ما كتبه جوركى ونقاد سوفياتيون آخرون[٥٣]، يكشف عن أسس أعمق لهذا الاتجاه، ولا يختزل الإبداع لمجرد عملية دعائية أو تعبير سطحى عن المنجزات. لقد جاء اتجاه الواقعية الاشتراكية تتويجًا لعدة ممارسات، وتطويرًا لمفهوم الأدب بترابط مع نظرية التغيير الاجتماعى وخاصة فى الاتحاد السوفيتى. وهذا ما جعل جوركى يقول فى تقريره أمام مؤتمر الكتاب الأول: "إننا نعيش فى عصر تُعاد فيه جذريا صياغة طريقة الحياة القديمة، ويستيقظ الإحساس بالكرامة لدى الإنسان الذى يدرك أنه قوة تُغير العالم فعلاً"[٥٤].

وفى مجال أدبنا العربى، كثيرًا ما حف الالتباس نفسه بالواقعية الاشتراكية، لأن النصوص الأساسية لم تكن قد ترجمت بعد، ولأن الكتابات النظرية فى الموضوع اقتصرت على بعض الصحف والمجلات. ولعل مقالات الأستاذ حسين مروة التى كتبها سنة ١٩٥٤ بعد حضوره المؤتمر الثانى لكتاب الاتحاد

السوفيتى والتي جمعها فيما بعد في كتاب صدر بالقاهرة سنة ١٩٥٦(٥٥)، من أسبق التعريفات المنورة في موضوع الواقعيـــة الاشتراكية. فقد عرض المؤلف فحوى المناقشـــات التـــى دارت حول الواقعية والانتقادات التي وجهت لـــبعض الكتـــاب الـــذين أفرغوا المذهب من جوانبه الثرة، ولخص الانتقاد الذى وجهـــه إيليا إهنرنبورج للأدباء الذين يصورون أبطالهم ناسًـــا كـــاملين لا نقص فيهم، مع أن في المجتمع السوفيتى كثيرين يُعانون من النقائص والتناقضات والسلبيات..

وفى سنة ١٩٥٦، سافر محمد مندور إلى الاتحاد السوفيتى والبلدان الاشتراكية، وأمكنه أن يتعرف على تطور الأدب هناك، وعلى مذهب الواقعية الاشتراكية(٥٦). وقد دار بينه وبين الروائى السوفيتى المعروف سيمونوف حـــوار أوضـــح لـــه العناصـــر الأساسية فى هذا المذهب الأدبى(٥٧) وكان له بعض التأثير فـــى توجيهه خلال مرحلة النقد الأيديولوجى ومن ثم تلك المقـــاييس التى كثيرًا ما يستحضرها مندور عند تقييمه للأعمال الأدبيـــة: التفاؤل والإيجابية، والالتزام.

هناك حادث مهم عضد التيار الواقعى فى الأدب المصرى الحديث، ونقصد العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦. ذلـــك أن إســـهام

الأدب فى التعبئة للمعركة، جعل الكتاب والشعراء يجنحون إلى استقاء مادتهم من الواقع فى كل مظاهره، والتركيز على إبراز البطولات، ومن ثم كثرت الإشارة، فى فورة المد القومى واحتداد الكفاح ضد التغلغل الإمبريالى، إلى الواقعية الاشتراكية.

وكان من نتائج ذلك، مغالاة بعض النقاد فى الفهم الحرفى، لدرجة أنهم كانوا يعترضون على كل الأعمال الأدبية المنطوية على نزعة تشاؤمية أو موقف سلبى. وأحسن مثل على ذلك تلك الخصومة الجدالية التى نشبت عندما نشر يوسف إدريس مسرحيته: اللحظة الحرجة، وفيها يصور لحظة خوف وجبن استولت على أحد الأدباء أثناء المعركة ضد العدو. لقد ألح النقاد على ضرورة "إيجابية" البطل، وبخاصة فى فترات الخطر[٥٨].

وسرعان ما اكتسح "الأدب الملتزم" الساحة وخاصة فى مجال الشعر والمسرح، بل إن الكثيرين من الروائيين "هاجروا" إلى الخشبة، أمثال عبد الرحمن الشرقاوى، ويوسف إدريس.

عوامل كثيرة أفضت إلى تَعاظُم الواقعية فى الأدب المصرى منذ قيام ثورة ١٩٥٢، وكان طبيعيا أن يُبرز على السطح مفهوم الأدب الملتزم، والواقعية الاشتراكية، كمصادر استحياء بعد أن ظلا مطموسيْن أو كامنيْن فى الظل خلال سيادة

الأدب "المتحرر".. لكن الواقعية على الطريقة المصرية تختلف كثيرًا عما وُجد عند الأدباء السوفييت، تنظيرًا وإبداعًا. فهى لم تتحدر من أيديولوجيا شاملة تخطط لطراز مجتمعى متكامل يشْرَع فى إنجازه بعد الاستيلاء على السلطة. وخصوصية التجربة فى مصر، هى التى جعلت الدولة الناصرية تأخذ موقفًا "محايدًا" تجاه الاتجاهات الأدبية والفنية المتصارعة فى الحقل الثقافى. وسواء كان هذا الموقف من الدولة مقصودًا أو نتيجة انشغال بما "هو أهم" فإنه كان إيجابيا بقدر ما أتاح ميلاد الأدب المصرى الجديد، عبر صراعاته ومعاركه مع القديم. إلا أن بطء تحويل البنيات الاقتصادية والاجتماعية، وما رافق ذلك من التباس وتردد أحيانًا، ومحدودية المشاركة الفعلية للجماهير، كل ذلك سمح للقديم أن يُعاود رفع الرأس، تسعفه فى ذلك أيديولوجيا ماضوية تيوقراطية.

والواقع أن "الميثاق" لا ينص على أى مذهب أدبى رسمى، وإنما يكتفى بالحديث عن "ثورة ثقافية" قائمة على العلم فى خدمة المجتمع(٥٩). وعلى صعيد الأجهزة الإدارية للحقل الثقافى، كان هناك عدد كبير من أنصار المحافظة والفكر التقليدى، خاصة فى المجلس الأعلى للفنون والآداب الاجتماعية(٦٠).

وبعد صدور الميثاق، عاد الصراع محتدمًا بين الاتجاه المحافظ المتشعب بالفكر اللاهوتى، وبين اليسار الناصرى والماركسى من جهة ثانية. ويمكن القول بأن هذه الخصومات الجدالية التى عرفها الحقل الثقافى، كانت تعكس، بشكل ما، الخلافات الموجودة داخل أجهزة الحكم الناصرى.

وكان الشكل الرئيسى لعودة الفكر اليمينى، هو إحياء مجلتيْن ظهرتا سنة ١٩٤٠، وهما "الثقافة" و"الرسالة". وطوال المدة الفاصلة بين ١٩٦١، و١٩٦٤، استُعمل هذان المنبران لتشويه محتوى الميثاق، ولمهاجمة مؤيديه من الكتب والشعراء. كانت هذه الأقلام الرجعية تهاجم الطابع العلمانى للميثاق، وتعترض على تحرير المرأة وعلى المساواة بين الجنسين، "ووصَمُوا كل تأثير بالقيم الثقافية أو الاجتماعية أو السياسة الغربية، بأنه تعاون مع "الصليبية" الجديدة (!) وأعلنوا أن العروض العربى والبلاغة العربية شىء مقدس، وأن مَنْ يُجرى عليهما التجارب يدخل فى عداد الكفار"(٦١).

رغم أن هاتيْن المجلتين، والتيار المساند لهما، لم تَنْجحا فى الانغراس من جديد وسط الجمهور القارئ بسبب تحالف التحليل وضيق الأفق، فإنهما قد عبرتا عن أيديولوجيا مضمرة لم تستطع

التحــولات الفوقيـــة أن تــذيبها. ولا مــراء فـــى أن الســلطة الأيديويولجية، بوصفها عامل التحـــام، لا تســـتطيع أن تُوجــه الممارسات الاجتماعية والثقافية، إلا عندما تغدو مُهيمنـــة مــن خلال طبقة سائدة تنجح فى تمرير أيديولوجيتها بدون الاعتمــاد على الفرض والقسر. انطلاقًا من هذه الملاحظة، نســتطيع أن نفهم تجدد الصراع فى مصر بعد المصادقة على الميثاق: ذلــك أن الإجراءات الإدارية والقرارات لا تستطيع وحدها أن تحســم الصراع بين الأيديولوجية الجديدة، والأيديولوجيا التى لا تنتهى إلا لتبدأ من جديد.

تأسيسًا على هذه الملاحظات، قد نفهــم بكيفيـــة أفضـــل، تحولات الواقعية "الاشتراكية" فى مصر، فمنـــذ ســـنة ١٩٦٤، لوحظتْ عودة الأدب السوداوى الكئيب، وبدأت تتلاشى الصور الطافحة بالحياة والتفاؤل ليخلفها اللجوء إلى التأملات الصوفية، والقصائد الأسْيَانة الحائرة بــين الأرض والســماء. إن كثـــرة الرموز تكاد أحيانًا تلغى مكونات الواقع(٦٢).

ولو أردنا أن ندفع التحليل إلى أمام، معتبرين جيل ١٩٤٤ كمفصل جامع بين مرحلتيْن لوجدنا أن الجيل الجديد من الكتاب، أولئك الذين أطلوا على العالم قبيل ثورة ١٩٥٢، وبدأوا يكتبون

منذ ١٩٦٤، ليس جيلاً راضيًا مطمئنا يَغْمُر نفسه التفاؤل، بل هو أيضًا جيل قلق، ممزق، تطفح كتاباته بالمرارة والغربة والسخرية الدامعة.. ألا يكون من الأصح أن نقول بان الأمر لا يزال يتعلق بالواقعية الانتقادية لا بالواقعية الاشتراكية؟ (٦٣).

العنصر الأيديولوجي في كتابات مندور

يتبين من قراءة النص الذى كتبه مندور بعنوان: "المنهج الأيديولوجى فى النقد"، انعدام الدقة فى استعمال المصطلحات والمفاهيم، مما أدى إلى انفلات الخيوط الرابطة بين مختلف المراحل التى مر بها مشروعه النقدى.

والسبب الأساسى لهذا الالتباس راجع إلى كون مندور لم يحدد ما يقصده بمفهوم أيديولوجيا، مما جعل هذا النص مُغرقًا فى التعميم، فهو عندما يشير إلى الوجودية والاشتراكية لا يتعدى مستوى المبادئ العامة التى تُعطى الأولوية لمفهوم الأدب الملتزم بدون أن يُوضح نوعية الالتزام وخلفياته..

حتى يتسنى لنا أن نفهم كيف انتهى مندور إلى منهجه الأيديولوجى الغائم القسَمات، سنحاول تجلية تطور العنصر

الأيديولوجى من خلال أعماله، بترابط مع ميكانيزم الحقل الثقافى والمناخ الأيديولوجى العام، السائد آنذاك.

(أ) مفهوم وضعى للتاريخ :

سبقت الإشارة فى الفصل الأول إلى البصمات القوية التى خلفها منهج كوستاف لانسون على المرحلة النقدية الأولى لمندور، خاصة فيما يتصل بالإطار العام للمنهج التاريخى التأثرى.

ومن المعلوم أن لانسون جد متأثر ".. بالمفهوم الوضعى الآلى والمتفائل فى الوقت نفسه، ذلك المفهوم الذى كان يحتضنه علماء عصره عن العلم: أىْ ملاحظة وتسجيل الأحداث التى سيتيح تراكمها الوصول إلى حقيقة شاملة.."[٦٤].

ليس من الضرورى أن نفترض وجود الرؤية التاريخية نفسها عند مندور، إلا أننا نلاحظ، من خلال كتاباته فى المرحلة الأولى، تشابهًا مع المفهوم التاريخى عند لانسون. وواضح أن تطبيق المنهج اللانسونى يُقضى بنا فى النهاية إلى آفاق قريبة من آفاق الذى يتخذون من الوضعية نقطة ارتكاز.

تبرز هذه الصلة بوضوح تحليلنا للأسس التاريخية التي اعتمد عليها مندور في كتابه: النقد المنهجي عند العرب. إنه، منذ البداية، يحدد منهجه بالمنهج التاريخي المعارض للمنهج الأرسطي المبني على المنطق الصوري. وفي نظره، أنه لكي نفهم جيدًا النقد العربي، يلزم الأخذ بالمنهج التاريخي، وبذلك سيكشف لنا.. "أن النقد الأدبي نشأ عربيا وظل غربيا صرفًا، وذلك لأن أساس كل نقد هو الذوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في النفس بطولة ممارسة الآثار الأدبية. والنقد ليس علمًا ولا يمكن أن يكون علمًا، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم"[٦٥].. ولا يتردد مندور في إقصاء التيار النقدي الذي حاول وضع "علم للشعر" و"علم للنثر" (قدامة بن جعفر)، لأنه تيار إغريقي النزعة..

نتيجة لذلك، يصبح المقياس المفضل عند مندور، هو الارتباط بالتراث الأدبي "الصافي"، والحكم المعلل، والوضوح. بل يمكن القول بأنه عندما اختار الآمدي وعبد العزيز الجرجاني كأفضل نُقاد عرب قُدامي، كان يرى فيهما تركيبًا ناجحًا للفكر العربي وللثقافات الأخرى.

لكن يظهر لنا أن هذه الخلاصة التى انتهى إليها منـــدور، تستجيب لميْل شخصى أكثر مما هى حصـــيلة فَحــص مُتــأن للمعطيات الثقافية والتاريخية التى شرطت تطور النقد العربـــى القديم. ويرجع هذا النقص فى التقييم إلـــى المـــنهج التـــاريخى الوضعى الذى اتبعه مندور. وبالفعل فإنه يُفصح فـــى مواضـــع مُتعددة، عن اتجاهه الوضعى، لذلك عند بعض الأمثلة الموضحة لما نقول:

فى حديث عن ابن قتيبة الذى عـــالج موضـــوع القـــدماء والمحدثين "بعيْن العدل" محللاً أشعارهم على قدم المساواة، ينتقد مندور موقف ابن قتيبة بهذه الحجة الواضحة التهافت:

"وهذه النظرية المجردة إن صـــحت أمـــام العقـــل، فهـــى لا تصح أمام الواقع كما يُبصرنا به تاريخ الأدب العربى، وإنما كانت تَصح لو أن الشعر العربى استطاع أن يُفلت مـــن تـــأثير الشعر القديم، ولو أن نزعة ابن هانئ ومدرسته اســـتطاعت أن تغلب فتنجو بالشعر من التقليد ليظل حيا إنســـانيا، بعيـــدًا عـــن الصنعة والتجويد الفنى، يقتصر عليهما جيده، ويسقط الباقى فى التصـــنع المعـــيب الفاسد. فأما وقد انتصر مذهب القدماء، فمن

الواضح لكل ذى بصر بالشعر، أن قديم الشعر العربى – أعنى الشعر الجاهلى والأموى – خير من الشعر العباسى وما تلاه إلى يومنا هذا"(٦٦).

إن هذا الحكم من جانب مندور يبعث على الاغتراب، لأن نص ابن قتيبة المشار إليه، يُعبر عن إحـــدى وجهـــات النظـــر النادرة للنقاد "الخلص"، التى تساند التجريد الشعرى. وليس مـــن تفسير لهذا الموقف سوى تقيد مندور بحرفية المنهج التـــاريخى وتطبيقه تطبيقًا سطحيا مما دفعه إلى الاعتقاد، فى هذه المرحلة، مثله مثل لانسون، بأن التجديد لا يكون ممكنًا إلا على أساس من التمسك بأيام البداوة وبما أنتجته "النفوس الوحشية الغفل القوية". ومن ثم نجده يفضل نماذج النقـــاد الـــذين يُكرســـون "ذخيـــرة استمرارية" مثل: ابن المعتز، والآمدى، والجرجانى.

والواقع أن مندور عندما يتحدث عن المنهج التاريخى، فإنه يفهمه بطريقة جد خاصة. فعلى امتداد صفحات الكتاب لا نعثر على أى تحليل للوضع التاريخى أو الاجتماعى الـــذى أنجـــب هؤلاء النقاد ووجه كتاباتهم بدلاً من ذلك، يكتفى منـــدور بـــأن يعرض، حســـب الترتيب الزمنى، ملخـــصًا لأفكار النقاد العرب

الكبار ابتداء من ابن سلام، أى القرن الثالث الهجرى. وبمجرد شروعه فى الحديث عن الآمدى، ندرك أن المنهج التاريخى معناه عند مندور، التسليم بوجود نشوئية تتطور وترتقى من الفج إلى الناضج. لكن هذا النضج أخذ فى الاندثار منذ نهاية القرن الرابع الهجرى عندما ظهر كتاب الصناعتيْن لأبى هلال العسكرى الذى حول النقد إلى بلاغة. وحينما نسأل مندور: كيف تُفسر الكتابات النقدية الناضجة لأبى العلاء المعرى وعبد القاهر الجرجانى، وهما متأخران عن أبى هلال؟ يجيب: إنهما استثناء يؤكد القاعدة، فإذا عجز تيار أبى هلال عن اكتساح المجال فى القرن الخامس، فذلك بفضل موهبة أبى العلاء وسلامة ذوق الجرجانى[٦٧]! الحقيقة أن هذا المنهج التاريخى المفتقر للتاريخ، هو الذى يوفر لمشروع مندور "التحامه" ويُخفى ثغراته: ذلك أنه بدون تجلية العلائق القائمة بين الثقافة والمجتمع العربى منذ القرن الثالث الهجرى، وبدون إبراز ميكانيزم التغيير التاريخى، تصبح كل محاولة لإعادة رسم حركة النقد، تتعثر فى السكونية وفى الافتراضات التبسيطية.

هكذا يصبح تاريخ النقد العربى عند مندور ذخيرة من المعلومات والاتجاهات يُبْحَثُ بين ثناياها عن أحداث وأمثلة

لتأييد تأويل ما، أو تفضيل اتجاه على اتجاه. ونجد مندور، عـن وعى أو بدون وعى، يدافع عن المقـاييس والأذواق المطابقـة للتقاليد العريقة(٦٨)، فيعمد فى مرات عديدة إلى إطراء القديم لأنه واضح، خال من التعقيدات، صادر عن طبـع أصـيل". وهـذا الموقف يدفعه إلى اعتبار أبى نواس وأبى تمام وقدامة، وجميـع الذين حذوا حذوهم، ظاهرة هامشية عاجزة عـن أن تُخصـب حركتنا الأدبية المعاصرة.

وفى اعتقادنا أن الطريقة التى سلكها مندور فى كتابة النقد المنهجى عند العرب، لدراسة تراث النقد العربى، قد عملت على ترسيخ قيَم "مقدسة" فى مجال الأدب العربى، أكثر مما سـلطت أضواء جديدة على الاتجاهات والتيارات الكفيلة بإغناء محاولات التجديد الراهنة. ذلك أن تاريخ النقد وتاريخ الأدب قد تحكمـت فى تقييمها عوامل ظرفية متصلة بالصراعات السياسية والثقافية، وطمست الكثير من المحاولات والقيم الفنية والنقدية التى خرجت عن "المألوف" وتفاعلت مع الثقافات الوافدة على الثقافة العربية.

وتتجلى محدودية منهج مندور فى افتراضـه لاسـتمرارية ثابتة بين الماضى والحاضر. لذلك فإن إعادة تركيـب تـاريخ النقد العربى انطلاقًا من أحكام قيمة مُسبقة، وبدون موضعته فى

المنظومة العامة التى توجه مختلف مستويات حضارة ما، ستؤدى حتمًا بالمؤرخ إلى إسقاط رؤيته الأيديولوجية الخاصة على عالم مُختزل يفتقر إلى توضيح شروطه المعقدة(٦٩).

يمكن القول، إذن، بأن المنهج الذى أراده مندور تاريخيا ومضادا للأرسطية، لم ينْج من تحايلات المنطق الصورى: ذلك أن حرص مندور على اللاتناقض ووحدوية السبب، جعله يُعرض عن أى طريقة للتفكير صادرة عن استجلاء الالتباسات والمزاوجة بين المتناقضات، وبذلك يصبح التغير فى هذه الحالة، معتمدًا فقط على تراكم الأحداث والوقائع، لخدمة تطور "عاد".

(ب) التطورية والسياق التاريخي:

من التناقض، محاولة فصل الوضعية عن التطورية باعتبارها مفهومًا معينًا للتاريخ. وبالفعل "فما دام من المسلم به أن التغير يتم بواسطة التطور، فإن التفسير سيعتمد أكثر على علاقة تطابق الأعمال أو الظواهر مع عناصر سابقة لها(٧٠).

لكننا ارتأينا فصل هذين المفهومين حتى نتمكن من الوقوف بدقة على المسار الأيديولوجى لمندور، ثم على نظرته للعالم المبنية على مكونات وثيقة الترابط.

كما أوضحنا من قبل، فإن الفترة الممتدة من ١٩٤٠ إلـى ١٩٤٢، تمثل فى حياة مندور بحق، اللحظة البراكسيسية التـى حددت مشاريعه ومواقفه داخل الحقل الثقـافى. ومـن الممكـن اعتبار المفاهيم الأيديولوجية. التى وجهت نشاطه خـلال هـذه الحقبة التى عاشها باتصال مباشر مع تاريخ مجتمعه المتحـول، بمثابة القاعدة التى ارتكزت عليها آفاق وحدود تطوره اللاحق.

ما هى الرؤية التى يمكن استخلاصها من مقالات منـدور الاجتماعية والسياسية المنشورة إلى حدود سنة ١٩٥٢؟

إن هذه المقالات هى، كل شـىء، قـرانٌ بـين المعرفـة والممارسة، لأنها تنطلق من موضوعات ومشاكل تطرحها الحياة اليومية وتحاول أن تحللها على ضوء المعرفة والخبرة مع اتخاذ موقف من الصراعات الدائرة. فهى كتابات تحاول – إذا استعرنا تعريف سارتر للبراكسيس – "أن تكشف وأن تتجاوز وأن تحتفظ بجزء من الواقع بعد تغييره"[٧١] (اتخاذ الواقـع مـادة للتفكيـر والتأمل بداية لتغييره).

والحقيقة أن مندور بانتقاده لنظام التعلـيم الـذى فرضـته حكومات الاتحاد القسرى، وبمطالبته بسن الضرائب التصاعدية، وبفضحه لسيطرة الرأسماليين المصريين.. الخ، كان يرسم فـى

الوقت نفسه ملامح أيديولوجية القومية الإصلاحية. ولا يهمنا هنا تحديد محتوى هذا الاتجاه الأيديولوجى، بقدر ما تهمنا مجموعة المفاهيم التى استعملها مندور فى تأطير تفكيره، لأن الأمر يتعلق، قبل كل شيء، باستخلاص عناصر رؤيته للعالم.

فى مجموع كتابات السوسيو – سياسية، يلجأ إلى تحليل نقدى للتاريخ المعاش يومًا بيوم. إلا أن مندور ينتمى لحزب مُندرج فى الحقل الأيديولوجى العام للمجتمع، وهذا الحزب (الوفد) يتراوح بين موقع المسيْطَر عليه وموقع المسيطِر. كيف إذن، نحدد معارضة مندور للنظام السائد؟

هناك عوامل كثيرة، سبق توضيحها، دفعت مندور وعناصر أخرى من شباب الوفد، إلى اتخاذ مواقف أكثر جذرية، سرعان ما تبلورت فى طليعة قريبة من اليسار المصرى. ومن هذا المنظار، يمكن اعتبار كتابات مندور بمثابة رفض للرؤية الليبرالية السائدة. غير أننا عندما نحلل انتقادات مندور، سنكشف مسلمتين أساسيتيْن يقوم عليهما تفكيره:

١ _ إمكانية التطور رغم الضعف والثغرات التى تطبع الماضى أو الحاضر. فهو حين يُحلل خصائص الشعب المصرى، يدحض آراء بعض المؤرخين الذين يَصمون

المصريين بالخضوع والاستسلام، وينتهى إلى ضرورة انتقاد العيوب والأمراض الاجتماعية بشدة، لتمهيد الطريق أمام التطور: ".. فأى أمة لا يخلو ماضيها أو حاضرها من مواضع ضعف ومواضع قوة؟ ومن الواجب إبراز الجميع ليكون فى إظهار الضعف حافز للكمال، وفى إظهار القوة داع للثقة.."(٧٢).

٢ _ التفكير المعتمد على المماثلة والنموذج: تقدم أوربا لمندور النموذج الذى يُحتذى، لذلك يجب اتباع الخطوات نفسها التى سُلكَتِ فى حالات مماثلة. وإذا كانت استعارة الأدب من أوربا تستلزم بعض الحيطة، فإن العلوم والتقنيات لا وطن لها، وليست ملكًا لأحد(٧٣).

لكن النموذج الذى يدافع عنه مندور، يتضح أكثر فى مجال مناقشته للمشاكل الاقتصادية، فهو يستعمل مصطلحات أساسية هى: العدالة الاجتماعية، توجيه الاقتصاد، الضرائب التصاعدية، اشتراك العُمال فى الأرباح، تأميم البنك الأهلى. صحيح أن الأمر لا يتعلق بالاستمداد من الأسس الفكرية للرأسمالية، ولكنه يستمد من نموذج قريب من الاشتراكية الديمقراطية كما اكتشفها وأعجب بها عن قرب عند "ليون بلوم"(٧٤) خلال إقامته بفرنسا. هناك من يحاول تفسير نجاح كتابات مندور السياسية، بكون

"الطبيعة أميل للتجاوب مع الفلسفات الإصلاحية المعتدلة منها إلى التجاوب مع أى لون من ألوان التطرف"(٧٥).

وفى نظرنا أن استعداد الحقل الأيديولوجى فى مصر بعد الثلاثينيات، هو الذى سهل بروز مثل هذا الموقف الأيديولوجى المتجاوب مع مصالح فئات الطبقة الصاعدة. يكون من الملائم أكثر فى هذه الحالة، تفسير هذا الاتجاه، كما فعل العروى. بتعاقب الأنماط الثلاثة للدولة: الاستعمارية، والليبرالية، والقومية، وذلك إذا اعتبرنا مندور وأصحابه بمثابة نواة للدولة القومية داخل الدولة الليبرالية. بعبارة أخرى، فإن ميسرة حزب الوفد كانت تفكر فى المستقبل وكأنه واقع قائم، ما دام الغرب يقدم لها النموذج. وفى هذه النقطة نلتقى مع تحليل الأستاذ العروى لتعدد تطبيقات الوضعية: " (..) وإذا كان الأمر على هذا النحو، فلأن وجهتى النظر تعكسان موقفيْن مختلفيْن: فالوضعى الغربى ينطلق من مجتمع متبلور، استعمل لدراسته منهجًا معينًا، وحصل على بعض النتائج، وهو يريد تطبيق هذا المنهج نفسه على مجتمع مختلف ويأمل فى الوصول إلى نتائج جديدة. بينما يوجد الوعى العربى أمام مجتمع فى طور التكون،

ويتوجب عليه من حيث المبدأ، الوصول إلى النتائج نفسها التى وصل إليها الغرب باستعماله، إذا اقتضى الأمر، أى منهج من المناهج. فى الحالة الأولى تكتسى الطريقة (المنهج) كل الأهمية، وفى الحالة الثانية، ما يهم هو النتيجة"(٧٦).

وفى نهاية التحليل، نجد أن تطورية محمد منـدور تـؤمن بالإصلاح عن طريق الإقناع وإظهار صحة حل من الحلـول. ومن ثم فإن إشارته فى مقالاته إلى الفلاحين والعمال المستغلين لا تتعدى نطاق التذكير بقوة "احتياطية" تُستعمل، فـى غيبتهـا، لتمرير وجهة نظر إصلاحية. ينتج عـن ذلـك، أن الطبقـات الاجتماعية وصراعاتها، تكتسى طابع التجريد فى الحدود التـى يبقى فيها الحوار مقتصرًا على صفوة المتنافسين فـى الحلبـة السياسية. لأجل ذلك فإن تكوين لجنة العمال والطلبة سنة ١٩٤٦ وبرزوها فى الساحة، قد فاجأ مندور الذى خصص لهـا مقـالاً مُتشايعًا. لكننا لا نعثر فى كتابات مندور على تحليل مستند إلى مفهوم دينامى للتاريخ، أو إلـى تركيـب للأحـداث والقـوى الاجتماعية الفاعلة فى أعماق الحقل السياسى.

نجد امتدادًا لهذه النزعة التطورية فى المرحلة الثانية مـن الكتابات النقدية التى أسميناها بالمرحلة التحليلية.

وترتكز دراسات هذه المرحلة عند مندور على أساسَيْن: التطورية والسياق التاريخى. على أن اللجوء إلى إظهار السياق التاريخى ما هو إلا امتداد لتقليد متجذر فى النقد العربى المعاصر. ما يميز هذا المفهوم عند مندور هو الاعتقاد بالتطورية وما تستتبعه من التسليم بتعاقب متدرج للتجديد الأدبى. لكننا نلاحظ أن نوعية استعمال السياق التاريخى من جانب النقاد العرب، قلما ساعدتهم على تبديد كثافة شروط الإنتاج الأدبى، ولا على إعادة وضع النصوص فى إطارها النوعى. وهذا راجع إلى المفهوم التاريخى التبسيطى المفترض لوجود: "تَساوٍ بيْن الأحداث والوقائع، وتبادل بين التأثيرات، بدون تمييز إيقاعات الديْمومة الخاصة بكل ظاهرة. وهذا يقود إلى غَطْس جميع الأحداث فى التاريخ نفسه، وينتهى الأمر إلى حَشْر العمل الأدبى وسط مجموعة مُتَزامنَة من الأحداث المفرطة التنوع، إلى تحميل التشابه البسيط بدلالاتٍ مُبالغ فيها"(٧٧).

نعثر على أمثلة عديدة لهذا النوع من تطبيق مفهوم السياق التاريخى، فى الدراسات التى خصصها مندور للشعر المصرى بعد أحمد شوقى. فهو، مثلاً، عندما يشرح الحركة الشعرية

لجماعة أبوللو، يشير إلى طغيان إسماعيل صدقى ويستخلص أن اللجوء إلى الرومانسية يُشكل المتنفس الوحيد لشعراء هذه الفترة[٧٨].

يفعل الشيء نفسه عندما يتحدث عن التيار الواقعى فى الشعر العربى الحديث، فيربط تحول الوجدان الفردى إلى وجدان جماعى، بالفلسفة السياسية الجديدة التى أصلحت المجتمع، وبددت أسباب حزبه وحرمانه[٧٩].

(ج) النقد الأيديولوجى:

يبدو من الطريقة التى يقوم بها مندور مرحلة النقد الأيديولوجى أنها نهاية المطاف فى مسيرته، بل هى أكثر من ذلك، تركيب للمرحلتين السابقتين: التأثرية والتحليلية. إلا أن دراسة النص النظرى الوحيد الذى كتبه عن هذه المرحلة، والتعليقات النقدية المستوحاة من هذا الاتجاه، تدفعنا إلى التشدد أكثر فى مناقشته.

فهل يتعلق الأمر حقيقة بمرحلة جديدة؟ أم أنها مجرد رَجْع لأصداء التحولات الدائرة فى المجال الأيديولوجى (١٩٦١ - ١٩٦٥)؟

لا بد من الإلحاح على الالتباس الذى يحيط بمصطلح "أيديولوجية" عند مندور، فقد راح يُعدد المبادئ التى يجب أن توجه منهج النقد الأيديولوجى بدون أن يحدد المحتوى الذى يقصده من كلمة أيديولوجية. ومن ثم فإن هذه المبادئ جاءت مغرقة فى العمومية: تفسير الأعمال الأدبية والفنية، تقييم العمل الأدبى والفنى فى مستوياته المختلفة، توجيه الأدباء والفنانين فى غير تعسف ولا إملاء، ولكن فى حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر.. الخ.

إلى جانب ذلك، يشير مندور فى مقالاته النقدية لهذه الفترة، على الفلسفة الاشتراكية وإلى "القيم الجديدة للثورة".

إذا كان السياق التاريخى يدلنا على الأيديولوجيا السائدة، فليس هناك أى تحليل أو تركيب نظرى من جانب مندور، يساعدنا على توضيح الطريقة التى يفهم بها هذه الأيديولوجيا. بسبب ذلك، فإن منهج النقد الأيديولوجى، عوضًا من أن يصبح أداة لنقد الأيديولوجيات المتجابهة، يصير عند ناقدنا، وسيلة لبَث شعارات "عهد جديد"، وللدفاع عن الأدب الواقعى "المتفائل" الملائم لمرحلة البناء الاشتراكى.

وينتج عن ذلك أيضًا، أن النقد الأيديولوجى عند مندور، يكف عن أن يكون وسيلة فعالة للكشف، ولوضع القضايا موضع التساؤل، وللتجاوز والتغيير، فيغْدو صيغةً مُكرسة لنموذج يجب أن يتحقق، لا عن طريق النقد التاريخى والأيديولوجى الشامل، بل عن طريق الإعلاء من شأن التقنيات والمذاهب الأدبية، مما يدل على وجود مفاهيم آلية عند مندور، تَحولُ دونَه ودون استيعاب تعقيدات الظاهرة الأدبية.

تكملة للخطوط العامة لهذه المرحلة الأخيرة، نشير إلى الكتابات السياسية التى نشرها مندور فى شكل افتتاحيات بمجلة "الشرق" التى أشرف عليها منذ سنة ١٩٦٠. والواقع أن هذه المجلة تعكس وجهات النظر السياسية والثقافية الموالية للاتحاد السوفيتى، وتدافع عن مواقف وتحليلات المؤتمر العالمى للدفاع عن السلام. إن توعية هذه الافتتاحيات وخلوها من آراء شخصية تجعلنا نعتبرها داخلة فى نطاق عمل إضافى يتقاضى عنه، أكثر مما تعبر عن مواقف ثقافية أو سياسية. صحيح أن تطابق أهداف هذه المجلة مع الاختيارات العامة للناصرية فى هذه المرحلة تجعل من الصعوبة بمكان تمييز أفكار مندور الخاصة، إلا أن قراءتنا لهذه الافتتاحيات تُقنعنا بقيمتها الهامشية

وغلبة الطابع التسجيلى عليها، وهكذا نجده فى افتتاحية بعنوان "الموقف الدولى" يتحدث عن أحداث الشهر مثل مؤتمر الدار البيضاء ومؤتمر التضامن الأفريقى الآسيوى، وتصاعد حرب الجزائر، والقضية الفلسطينية ثم يختم مقالته على هذا النحو:

"وهكذا ننتهى من استعراض الموقف الدولى فى هذا الشهر أيضًا إلى تسجيل مكاسب جديدة لسياسة التحرر والسلام العالميين، وهى السياسة الصاعدة دائمًا، والسياسة التى ستظل تكتسب أنصارًا جددًا وتحقق المكاسب من يوم إلى يوم، ومن شهر إلى شهر، حتى يُكتب لها الانتصار النهائى الساحق"(٨٠).

داخل هذه المراحل، هناك نواة أساسية تُشكل وحدة العنصر الأيديولوجى عند مندور، ونقصد "الوسط المعتدل". غير أننا لا نستعمل هذا المصطلح حسب المعنى الذى ارتبط به فى الأمثال، للدلالة على "حكمة" الأمة المصرية. إننا نعتقد أن الفترة المتراوحة بين سنة ١٩٤٠ و١٩٥٢ هى التى ساعدت على تقديم وصياغة هذه النواة الأساسية فى تفكير وكتابات مندور. إنها بمثابة الرحم الذى بلور شخصيته ووجه مواقفه الأيديولوجية والثقافية. لذلك نستطيع أن نلجأ إلى مفهوم العلاقة العضوية كما

حددها أنطونيو غرامشى، ليساعدنا على تمييز المراحل الأيديولوجية التى مر منها محمد مندور:

بصفته مثقفًا عضويا مرتبطًا بفئات من الطبقات الصاعدة المتوسطة أساسًا، والمعارضة، بتطلعاتها ومشاريعها، للطبقة السائدة، سيبذُل مندور قصارى جهده، فى الفترة الأولى، للتعبير عن هذه الحركة الديمقراطية الاشتراكية وتوجيهها. وتتناول الصياغة الأيديولوجية جميع المجالات تقريبًا: فمندور فى كتاباته لهذه المرحلة، يعالج الثقافة، والأدب، والمشاكل الاجتماعية، والسياسية الاقتصادية. وقد يحق لنا أن نتحدث عن وجود تكاملية بين البنيات الاجتماعية فى مصر كما رسمنا خطواتها، وبين التكوين الثقافى الأيديولوجى لمندور بعد عودته من أوربا. وكما ذكر لويس عوض(٨١)، وحسب ما نستخلصه من كتاباته، فإن مندور قد تأثر بالمفكرين البورجوازيين فى القرن التاسع عشر الذين تمردوا على الديمقراطية الليبرالية وجَنحوا إلى اشتراكية مثالية (وخاصة بُرودون). كذلك أعجب مندور إعجابًا كبيرًا بصلاحية ليون بلوم الذى حرص على إيجاد طريق ثالثة، بين الشيوعية والرأسمالية، تنقذ فرنسا من مشاكلها.

هذه الوضعية الملموسة هى التى دفعت مندور إلى محاولة "إنقاذ" الطبقة المتوسطة الوطنية من الأزمة الخانقة التى تسببت فيها البورجوازية الرأسمالية المصرية المناصرة لمبدأ "دعْهُ يفعل".

لقد أصبحت الأحزاب السياسية، منذ التوقيع على الاتفاقية البريطانية المصرية سنة ١٩٣٦، تعيش فى المتاهة، وتواجه تقلص نفوذها بسبب افتقارها إلى برامج اجتماعية مستجيبة للتغيرات الكمية والكيفية. وهذا ما ساعد على ظهور اتجاهات متطرفة. فعلاً، كانت الطبقة المتوسطة وحلفاؤها الوطنيون يشعرون بالاحتياج الكبير لإيجاد مخرج ولو كان وهميا، لتطبيق الإصلاحات ووضع حد للفساد. وقد كان مندور واحدًا من المثقفين العضويين البارزين فى هذه التشكيلة الطبقية، ومن ثم ذلك التأثير الذى مارسته كتاباته فى تلك الفترة.

لكن بعد سنة ١٩٥٢، تغيرت درجة هذه العضوية، بل وحتى طبيعتها. ذلك أن الجماعة الحاكمة الجديدة لم تكن فى حاجة، على الأقل حتى سنة ١٩٦١، إلى الأحزاب وإلى صراع الطبقات، ولذلك لم يكن النظام الناصرى يسمح بارتفاع أصوات

المثقفين الذين كانوا يريدون التعبير عن آراء طبقاتهم الاجتماعية. وبعبارة أخرى، فإن هذا التوقيف للصراع الاجتماعى (ظاهريا فقط لأنه يظل مستمرا) وما طرأ على النظام من تحولات مؤسسية، قد انتهى إلى تحديد دور آخر للمثقفين المصريين، هو دور "مُوظفى البنيات العليا" حسب تعبير غرامشى. كان باستطاعة المثقفين أن يساهموا فى نشر هيمنة النظام الجديد، ولكن لم يكن لهم حق انتقاد الأيديولوجيا السائدة.

خلال هذه المرحلة الناصرية، حاول مندور أن يستعيد مكانته فى الحقل الثقافى عن طريق كتاباته فى الأدب والنقد. إلا أن النظام لم يسمح له بالاندماج فى المنظمات السياسية التى نشأت بعد ١٩٥٢ بسبب انتمائه السابق إلى حزب الوفد. غير أن نشاطاته الثقافية، وتقدير الشباب واليساريين لمواقفه، ساعداه على استرجاع مكانته فى مجال النقد الأدبى. ومنذ ١٩٥٦ لم يُخْفِ تحوله إلى المذهب الاشتراكى ودفاعه عنه ضد الرجعيين والتيوقراطيين(٨٢).

خضوعًا لقوة الأشياء، لم يكن باستطاعة إرادة مندور وحدها أن تعطيه أهميته الأيديولوجية: كان هناك جيل آخر

وقوى اجتماعية أخرى تتهيأ لبلورة أيديولوجيا جديدة، قادرة على التحليل، والمراجعة، والمساءلة، والتجاوز.

لكل ذلك، فإننا نميل إلى اعتبار المنهج الأيديولوجى عند مندور، بمثابة صدى لـ "العصر الأيديولوجى" الذى ساد مصر فى الستينيات أكثر مما هو نتيجة تفكير تركيبى مُتميز عن بقية المناهج التلفيقية.

الأسس الأولية للتنظير عند مندور

يُقصد من مصطلح التنظير حاليًا، المجهود الرامى إلى تغيير الإبستمولوجيا القائمة، عن طريق تحقيق تَزامُن فى الممارسات، وإحداث تقارب بين مواد تلك الممارسات.

بهذا المعنى، يصبح التنظير: "شكلاً خصوصيا للممارسة الاجتماعية داخل مجتمع بشرى محدد ومن ثم تدخل الممارسة النظرية تحت إطار التعريف العام للممارسة، لأنها تعتمد على مادة أولية (مفاهيم، تصورات لتقديم مُعادل، وقائع) اكتسبتْها من ممارسات أخرى، إما تجريبية أو تقنية أو أيديولوجية"[٨٣].

وقد كان لكلمة نظرية معنى تنقيصى يضعها فـــى مقابـل الملموس، ويضفى عليها طابعًا تجريديا ولفظيا. وما يهمنا هنا، هو إبراز الطرق المختلفة لتصور العلائق الممكنة بين النظرية والممارسة، حتى يتسنى لنا إدراك الفكرة الأساسية التى وجهت مندور فى محاولاته التنظيرية.

لقد أجاد جيل دولوز تلخيص العلائق:

"أحيانًا كانت تُفهم الممارسة على أنهـا تطبيـق للنظريـة أو عاقبة تالية لها، وأحيانًا فُهمت بعكس ذلك، أى باعتبارها هى التى يجب أن توحى للنظرية، أو تخلق شكلاً نظريا على وشـك الظهور. فى جميع الأحوال، كانـت العلائـق بـين النظريـة والممارسة، تُفهم فى شكل سيرورة كُلية تأخـذ هـذا الاتجـاه أو ذاك. أما بالنسبة لنا، فإن المسألة قد تُطرح بكيفية مغـايرة، فالعلائق بين النظرية والممارسة أكْثَر جزئيـة وتقطعًـا ممـا يتصور (..) والممارسة هى مجموعة مـن مراكـز التنـاوب الرابطة بين نقطة نظرية وبين أخرى، كما أن النظريـة هـى مركز ربط بين ممارسة وممارسة. ولا تستطيع أية نظريـة ان تنمو بدون أن تُصادف أمامها ما يُشبه الجدار، ولا مناص مـن ممارسة النظرية لاختراق الجدار"(٨٤).

مما يلفت النظر، أن مندور، حينما بدأ ينشر كتاباته المتصلة بنظرية الأدب والنقد (سنة ١٩٤٩ ثم سنة ١٩٥٦)، لم تكن هناك كتب عربية تعالج المذاهب الأدبية الحديثة وتفسر تطوراتها. كانت هناك مقالات وإشارات متفرقة، ولكن لم تكن هناك كتب ألفت لهذا الغرض على نحو ما فعل مندور.

ذلك أن جيل الأساتذة الرواد قد كَرس جهوده لتطبيق المناهج "الجديدة" (كما اكتشفها عند السكسونيين أو اللاتينيين) على الأدب العربى مُقتصدًا من وراء ذلك إمداده بدم جديد. فالنظرية، بالنسبة لذلك الجيل، كانت موجودة مكتملة ولم تكن فى حاجة إلى أن تُعرض أو أن يُعاد تحديدها: فما دامت قد آتَتْ أكلها فى مكان آخر، فإنه يكفى تطبيقها على الأدب العربى لتصبح له بدوره، القيمة نفسها التى يتمتع بها الأدب العالمى.

أما جيل ١٩٣٦، وعلى رأسه مندور ولويس عوض؛ فإنه أحس بغياب نظرية الأدب والنقد وما ينجم عن ذلك من تخبط لدى المبدعين والناقدين. وانطلاقًا من هذا الإحساس، اهتم هذا الجيل بالبحث عن الحلقة المفقودة فى سلسلة البناء الأدبى المهدد بالتعثر والتهاوى.

كان طبيعيا أن يستشعر الجيل نفسه ضرورة توضيح ملامح النظرية باعتبارها موجهة للممارسة، على غرار ما فعله الأدباء والنقاد فى أوربا.

وعلى عكس طه حسين والعقاد اللذيْن كانا يراوغان فى تحديد منهجيهما، فإن مندور ولويس عوض، يُلحان منذ البداية على أهمية المنهجية: فلا يُخفى الأول استحياءه من اللانسونية والانطباعية قبل أن ينتهى إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية، فى حين يعلن الثانى تشبعه بالمذهب المادى التاريخى، فيكتب فى سنة ١٩٤٧:

"لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس. ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التى انتمى إليها "شلى" على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا فى عصر الانقلاب الصناعى"..

(..) هذا هو الوضع العلمى لقول الناقد الكبير لسلى ستيفن فى وصف الأدب الانجليزى فى عصر الثورة الفرنسية: "إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل فى مجموعه تبعًا للحالة

الاجتماعية فى الطبقة التى كتبت ذلك الأدب وكتب ذلـك الأدب لها"[٨٥].

إلا أن مندور هو الذى تابع هذه الجهود النظريـة بنشـر العديد من الدراسات عن المذاهب الأدبيـة والمـدارس النقديـة والاتجاهات المسرحية. وكثيرًا ما كانـت هـذه الكتابـات ذات الطابع النظرى المتفاوت، تتقـاطع مـع دراسـاته التطبيقيـة. وسنكتفى هنا بعرض مفاهيمه النظرية باعتبارها نتائج لنوع من "الممارسة النظرية"، مُتوخين من وراء ذلك استخلاص الإضافة التى قدمها هذا التنظير، وحدودها.

١ - نظرية الأدب:

يربط مندور، أساسًا، الأدب بالحياة. فمنذ عودته من فرنسا، لخص مفهومه فى هذه العبارات: ".. ويا ويْل أدب يحـده كـل شيء غير الحياة.."[٨٦].

بعيدًا عن التحايلات المدرسية والمقاييس البلاغيـة، يُعيـد مندور تحديد الأدب، بوصفه مناجاة حميمية تتضوعُ منها نفحات إنسانية. ويضرب أمثلة على نظريته فـى الشـعر المهمـوس بقصائد لشعراء المهجر موضحًا مفهومه على النحو التالى:

"الهمس فى الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوى هو الذى يهمس فتحس صوته خارجًا من أعماق نفسه فى نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التى تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنُو من القول"(٨٧).

إن هذا التصور للأدب المهموس، سرعان ما سار ذكره على الألسنة والأقلام، وتأثر به الذوق الفنى للمبدعين والمتلقين.

إلا أن مندور لم يواصل تعميقه لهذه النظرية، ولم يوسع من حدود تطبيقاتها لتصبح مقياسًا واضح المعالم، وبذلك ظل مصطلح الأدب المهموس مقترنًا بالإحساس الفردى ومرتبطًا بالممارسة الانطباعية للنقد.

نجد محاولة أخرى للتنظير، أكثر التحامًا، فى كتابه الأدب ومذاهبه (١٩٥٦). فى هذا الكتاب يعمد إلى تقديم تعريف للأدب استنادًا على تحليل المذاهب والمدارس الأدبية كما عرفها الغرب، مع مقارنتها بالأساليب والاتجاهات الفنية لتاريخ الأدب العربى. وترتكز النظرية الأدبية التى ينطلق منها مندور فى هذا الكتاب على محورين اثنين:

أولاً، يورد تعريفًا "فلسفيا" للأدب، استمده من الغرب: "الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية" ويعمد إلى تحليل مصطلح

التجربة البشرية بعد أن لاحظ الفهم الضيق الذى تستعمل به عند كثير من الشعراء والنقاد العرب. ويُلح مندور فى تحليله على أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الإنسانى الرفيع، لا تقتصر على التجربة الشخصية للأديب وإنما تشمل خمسة أنــواع مــن التجارب هى: التجربة الشخصية، والتاريخيــة، والأســطورية، والاجتماعية، والخيالية[88].

وليكتمل هذا التعريف، يضيف إليه تعريفًا آخر يقــول: "إن الأدب نقد للحياة"، موضحًا أنه "لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب يُنْصــبُ لكــى ينسج تجربة بشرية، فإن عملية النسج يجب أن تقوم على نقــد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة ســمكها وقــوة أو ضعف صلابتها. (..) ومن البديهى أن عبارة "نقــد الحيــاة" تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفــراد، كمــا تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها".

وفى هذا الخط الرامى إلى إبراز تمايز التجارب وطرائــق نقد الحياة، يتتبع مندور أنواع الشكل التعبيرى، ويختزلهما فــى أسلوبيْن اثنيْن: الأسلوب الذاتى، والأسلوب الموضــوعى، وقــد استخلص ذلك من خلال تتبعه للأنواع منذُ العصر الإغريقــى،

وهى أنواع يتوزعها: الشعر الملحمى، والشعر التمثيلى، والشعر الغنائى.

ثانيًا، لتدعيم نظريته الأدبية، يلجأ مندور، فى الشق الثانى، إلى استعراض المذاهب الأدبية الكبرى: الكلاسيكية، الرومانسية، الطبيعية، الواقعية، الرمزية، السريالية، الوجودية. وهو فى عرضه لتلك المذاهب، قلما يرتفع عن مستوى التعميم المبسط. وبسبب الطابع التعليمى لهذا التحليل الوصفى، فإن كتبه تأخذ شكل الكتاب المدرسى.

ما يهمنا قبل كل شيء فى هذا المجال، هو الخلفية النظرية التى انطلق منها مندور، والتى نجدها واضحة من خلال تأويله للعوامل الكامنة وراء تكوين المذاهب الأدبية فى الغرب، يقول بالخصوص: "إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر فى كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين، وذلك لكى نتبين إلى أى حد عملت إرادة الأدباء والنقاد فى نشأة تلك المذاهب، وإلى أى حد سِيقَ إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعًا لها الأدب وتتغير مذاهبه. وكل هذا لكى ندرك إلى أى حد نستطيع أن نُفيد بإرادتنا من تلك

المذاهب، وإلى أى حد لا نستطيع تلك الإفادة، ما دامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت إلى ظهور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين (..) ثم إن كل مذهب أدبى يتضمن صورًا أو خصائص وأصولاً فنية، كما يحتوى على مضمون أو مادة. وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة، فإن المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية، على تفاوت فى النسب، بحيث يمكن أن تستعار أو تُحاكى الصور والأصول أو تستخدم لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية، وإنما هى مبادئ فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل"[89].

إن محمد مندور لا يصطنع "الحياد" الموضوعى عند عرضه وتفسيره للمذاهب الأدبية، بل يحرص على التدخل من حين لآخر ليعبر عن استحسانه أو استهجانه لمبدأ من المبادئ.

وهو يُلح فى غير مُواربة، على أن هناك أصولاً فنية ثبَتتْ صلاحيتها منذ عهد الإغريق، ولا يمكن لأى فنان أن يستغنى عنها، أو أن ينتهك حرمتها. والمجهود الأساسى المميز للمبدع، يَنْصَب قبل كل شيء، على المادة أو المضمون. وهذا ما جعله يتحمس للواقعية الاشتراكية التى اطلع على مبادئها خلال زيارته للاتحاد السوفيتى، مما دفعه إلى الإقرار بمحدودية فهمه لمصطلح الواقعية قبل هذه الزيارة: "كنت أفهم من دراساتى فى الآداب الغربية، أن الواقعية فى الأدب معناها – كما سبق أن أوضحت – الكشف عن الواقع الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع. وهو واقع كان كُتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير (..) ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض"(٩٠).

وهكذا، إذا كانت "الحياة" بالنسبة لمندور، هى التى تُشكل عند المنطلق، النبع الأساسى الذى يستسقى منه الأدب، فإنها سرعان ما تتقلص وتتحدد فى رؤية للعالم تؤمن بأن غائية الأدب مرتبطة بالأهداف الجماعية وبخدمة الترقية الاجتماعية.

إن الملاحظة الجوهرية التى نريد إبداءاها هنا، هى أنه إذا كان هذا التنظير لمفهوم الأدب، قد ابتعد عن التعريف التقليــدى الشائع عند جمهرة الأدباء العرب، فإنه يبقى، مع ذلك، قريبًا من الفكر الإنسانوى، كما يبقى مطبوعًا بطــابع التفليقيــة، نتيجــة لمصادر استيحائه وتكوينه التى أوضحناها مــن قبــل. وهــذه الخاصية واضحة فى الخلاصة التى انتهى إليها منــدور عــن غائية الأدب: فهو يستعرض أهداف الأدب منذ الإنسان البــدائى إلى القرن العشرين، ثم يحاول أن يجمع أفضل الوظائف علــى مر العصور، مبرزًا ضرورة الحفاظ على الأصول الفنية الثابتة التى لم ينل منها الزمان.

لكن، لتستقيم هذه الملاحظة، لا بد من أن نضيف بأن هــذه النظرية الأدبية، كما انتهى مندور إلى صياغتها، تعكس مستوى التطور الثقافى لجزء كبير من الجمهور القارئ فى مصر خلال الستينيات، وهو مستوى مشــروط بعــدة عوامــل اجتماعيــة وأيديولوجية، وخاصة بمحتوى التعليم الجامعى فى مصر.

٢ - نظرية النقد :

يوجد ترابط وثيق بين المبادئ النظرية الموجهة لمندور في ممارسته النقدية، وبين العناصر الأيديولوجية المحددة لشروط وتطورات تلك الممارسة. صحيح أننا لا ندرك دائمًا بسهولة هذا التفاعل، إلا أن التطابق بين المفاهيم الأدبية والأيديولوجية قائم باستمرار، مهما تبايَنَتْ درجة الوضوح من مرحلة لأخرى.

باستطاعتنا أن نتبين بعد التحليل، أن نقطة الالتقاء بين الاتجاه الأيديولوجي العام وبين الممارسة النقدية لمندور، هي الخطوات التجريبية. وبالفعل، فإن هذا المظهر الذي طبع التطور الأيديولوجي في مصر، هو ما يطبع أيضًا تطور مندور من مرحلة النقد التأثري إلى مرحلة النقد الأيديولوجي. وهو ما يُفسر لنا ميله إلى تجميع المفاهيم التي جربها واعتمد عليها خلال فترات البحث وتلمس الطريق. وبالنظر إلى هذه التجريبية، فإن حصيلة الممارسة النقدية عند مندور، تبقى تعايشًا وتجاوزًا بين مصطلحات ومفاهيم متباينة أكثر مما هي تركيب وتأليف لمنظومة مُتناسقة في المقدمات والنتائج.

ولتوضيح ذلك، سنتتبع الآن، الأسس النظرية للمسار النقدي عند مندور:

(أ) يحدد مندور النقد، في البداية، بأنه "فن دراسة النصوص وتتميز الأساليب" ثم يزيد موضحًا: "ونقد الأدب وضع مستمر للمشاكل الجزئية". وهذا التحديد مرتبط بفهمه للأدب، فهو في نظره: "مفارقات. الأدب كالنفس البشرية، حفنة من الماء لن تتميز ذراته".

إن هذا التصور للنقد صادر عن اقتناع مندور باستحالة جعل النقد علمًا، وباستحالة الوصول إلى وضع قوانين لـ "علم الأدب" على نحو ما حاول بعض النقاد الأوربيين في القرن التاسع عشر. لكنه إلى جانب ذلك يُقر بأن "الأدب لا ريب، فن لغوى" ويلح على ضرورة الاستفادة والاستعانة بالنظريات والعلوم والمناهج اللغوية، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيدعو إلى تطبيق المنهج الفقهى – فقه اللغة، على نحو ما قال عبد القاهر الجرجانى ثم بعض علماء اللسان المحدثين. ورغم ذلك فإن مندور يظل وفيًا للمفهوم اللانسوني فى النقد، في مرحلته الأولى، فيؤكد بأن العنصر الحاسم فى العملية النقدية هو الذوق الأدبى: "الذى هو لا شك، متحكم فى كل ما يمت إلى الأدب بصلة، سواء فى ذلك أردنا أو لم نرد"[٩١].

ومن هذه النظرية النقدية نفسها ينطلق مندور، ليؤرخ للنقد المنهجى عند العرب، فيبرز النَقَدَة الذين حافظوا على "سلامة" النقد من المصطلحات الفلسفية والكلامية، وتوفروا على ذوق سليم يدرك خفايا الكلمات وإيحاءاتها، ويحتكم إلى فقه اللغة لتحليل التراكيب ومنظوماتها. لكن هذا النوع من التأريخ يُهمل جوانب مهمة من الصورة، لأن تغير المصطلح النقدى، والنزوع إلى الاستعانة بعلوم أخرى لتفسير الظاهرة الأدبية أو لتقنين النقد، سيرورة مرتبطة بالتبدلات المجتمعية والثقافية العامة، واستجابة لتفاعل حضارى يفرض نفسه. ومن ثم فإن التشيع لنظرية نقدية معينة، لا يبرر اختزال التاريخ أو التنقيص من قيمة النقاد المخالفين لوجهة نظرنا.

على أن عطاء هذه النظرية التاثرية الفقهية كما طبقها مندور، يبقى عطاءً خصبًا بالنظر إلى الوضع العام الذى كان عليه النقد العربى حينما نشر مندور دراسة "فى الميزان الجديد". تتمثل هذه الخصوبة قبل كل شىء، فى تجديد منهج تفسير النصوص بعد أن انصرف طه حسين إلى التأريخ والسياسة ومشاكل التعليم. وقد تميز مندور بجمعه بين الذوق المدرب والثقافة الحية. ومن ثم ذلك الحرص على إبراز الأصول

النظرية التى يستند إليها، والتشدد فـــى تصـــحيح الاعوجـــاج، ورفض المجاملة والممالأة.

ورغم أن كتابات هذه المرحلة ليست جديدة فـــى أسســـها النظرية، فإن تطبيقها على بعض الروايات والأشعار العربيـــة، أمدت الكتابة النقدية بدماء جديدة، وأسهمت فى توضيح وتدعيم بعض المفاهيم والاتجاهات التى كانت لا تزال تتلمس طريقهـــا فى الأربعينيات.

(ب) الدعامة الثانية المكونة لنظرية النقد عند مندور، هـــى الروح الأرسطية المتجلية بالخصوص فى مرحلتـــه التحليليـــة. وبالفعل، فإننا ندرك عند قراءتنا لكتاباته التى يعرض فيها تاريخ الفنون الأدبية والمسرحية ومذاهب النقد(٩٢)، أنه يضـــع نصـــب عينيه منهج أرسطو ليستوحى منه الهيكل العام لتحليلاته. ورغم أن مندور لا يكف عن التذكير بالتأثير "السيئ" الـــذى مارســـه أرسطو على النقد قبل ثورة الرومانسيين، فإنه الذى يجعل منـــه نقطة الانطلاق لوضع إطار الفرضيات أو الاســـتنتاجات التـــى يريد الانتهاء إليها. على أن ملاحظتنا فى هذا المجال لا تقتصر على هذا المستوى، وإنـــما تتعداه إلى الالتـــقاء مع أرسطو فى

الأسس المنهجية. ذلك أن مظاهر التشابه تتجلـــى، أكثـــر مـــا تتجلى، فى الحرص على التصنيف، وعلى الاستنباط، انطلاقًــا من تاريخ الأدب المنظور إليه من منظار وضعى. فسواء أتعلق الأمر بالشعر أم بالمسرح، فإن مندور يعود إلى "المنبع" قبل أن يستخلص خلاصة ما. وهذا المنهج يحتم عليـــه الوقـــوع فـــى متاهات التعميم والتبسيطية. وما يحدد مسالك السير هى القواعد الخاصة بكل نوع أدبى، تلك القواعد التى فرضت نفسها بعد أن ثبتت أمام تمحيص العقل وسلامة الذوق. نتيجة لذلك، فـــإن أى تجديد يستلزم، فى نظر مندور، أن يقوم على أشكال لا تحـــدث قطيعة كلية مع القواعد التى كرستها الروائع اليونانية والعالمية.

واضح أن وضعية مندور التدريسية قد أثرت علـــى حـــد كبير، فى تحديد مواقفه النظرية وشـــدتْ وثاقـــه إلـــى الـــروح التعليمية. إلا أن هذا العامل يبقى ثانويا، لأن الأمر يتعلق بقناعة عميقة تتجلى فى تعلقه بالمزايا "العقلية" مثل الاعتدال، والقياس، والاستنباط والوضوح.

وقد آثرت، للتدليل على النزعة الأرسطية فـــى تحلـــيلات مندور، أن أستخلص هذه النزعة من دراسة كتبها ســـنة ١٩٦٤ تحت عنوان: "الأصول الدرامية وتطورها"[٩٣]، ليوضح وجهـــة

نظره فى التجديد المسرحى وليصفى حسابه مع خصـــومه مـــن أنصار "الأدب الحر".

منذ البدء، يؤكد مندور فى هذه الدراسة، أن تطور الدراما الذى يؤدى إلى اختفاء كثير من الأصول التقليدية مثل الوحدات الثلاث، لا يعنى مطلقاً أن : "الحكمة من هذه الأصول قد أهدرت هى الأخرى تمامًا فى العصور الحديثة (..) فحتى اليوم لا بـــد للمسرحية من التماسك والتسلسل المنطقى وعدم التفكك أو بعثرة الموضوع". ثم يستعرض بعد ذلك مســـرحيات كثيـــرة لكتـــاب متباينين مثل: تشيخوف، وأونيسكو، وبريشـــت، وجـــوركى..، مُحاولاً التدليل على أن الخروج علـــى المواضـــعات الدراميـــة مقبول ما دام لا يحطم "أسس التفكير البشرى ومبادئه الأولية أى بديهياته التى يجعلها الفلاسفة (لا يحدد مندور من هـــم هـــؤلاء الفلاسفة) فى ثلاثة أسس:

- مبدأ السببية أو قانون السببية.
- قانون التناقض.
- قانون الهوية Identité بمعنى أن الشئ الواحد لا يمكن أن تكون له هويتان.

انطلاقًا من هذا التحديد المعتمد على العقل وأسسه، التي سردها وكأنها الأسس الوحيدة والمطلقة، يحلل مجموع الاتجاهات المسرحية الأخرى موازنًا بينها وبين تلك الأسس: فمسرح اللامعقول وَحْدَهُ يرفض الخضوع للعقل وينتهى به الأمر أيضًا إلى الخروج عن الأصول الدرامية من حيث الشكل الفنى.

ويضيف مندور بصدد مسرح اللامعقول: ".. ولهذا يعتبر ظاهرة شاذة ونرجو أن يكون مرضًا أو وباء عرضيا تتخلص منه البشرية لتعود إلى العقل والفكر ثانيًا، أما ما عدا ذلك من فنون المسرح المعاصر كالأوتشرك، والمسرح الملحمى، ومسرح الإسقاط النفسى مثل "الطعام لكل فم"، ومسرح الكوميديا الفنية، فإنها لم تتحلل من المنطق والتفكير والفهم وإمكانياته..".

تظهر الروح الأرسطية جلية فى هذا التحليل: فالعقل هو الفيصل، وما ابتعد عنه، "ظاهرة شاذة" تناسيًا أن هذه الظاهرة متولدة عن شروط موضوعية ولها منطقها العقلى المتميز، ثم إن ما يشغل مندور فى هذا التتبع لمختلف الاتجاهات المسرحية، هو الحرص على التصنيف، انطلاقا من أصول تقليدية ولكنها قد تتطور ولكنها لا تندثر، واختزال كل مظاهر التجديد والتعقيد

التى طرأت على الحياة وعلى المسرح، فى مقولات ومبـادئ لا تتعارض مع المنطق الشكلى. فإذا اعترضه اتجاه يتأبى على التصنيف، تمنى اختفاءه، مثلما فعل مع مسرح اللامعقول!!

(ج) إن المستوى الأخير من التنظير النقدى عند منـدور ، لا يلغى الأساسيْن السابقيْن ، بل يُقر بضمها إلـى مـا أسـماه بالمنهج الأيديولوجى. والواقع أن بذور هذا المنهج موجودة فـى الكتابات الأولى لمندور، فنحن نعثر فى "الميزان الجديد" علـى نفحات دافئة تعيد للأدب والنقد تلك النكهة الحياتية التى أخـذت فى التلاشى تحت وطأة المجاملات واجترار القواعد والمنـاهج المدرسية.

ولا شك أن الفترة الممتدة من ١٩٤٤ إلى ١٩٥٢، والتـى قضاها مندور فى معترك الصحافة والسياسة بعيدًا عن الجامعة، هى التى بلورت اقتناعه بضـرورة التصـاق الثقافـة بالحيـاة وبضرورة استيحاء الأدب للواقع وللمعضلات البشرية. وبعبارة أخرى، فإن الملامح الأيديولوجية الجنينية بدأت تتشكل، وتنمو، خلال مرحلة الممارسة، لتـؤثر علـى منهجـه النقـدى منـذ الخمسـينيات. ونتيجة لذلك، فإن مندور انخرط بكليته فى التيار

المناهض للثقافة المحافظة المتجمدة التى بدأت تتصيد الفرص منذ الستينات لتعيد تنظيم صفوفها، متصدية للتجارب الأدبية والنقدية الجديدة. فقد كان واضحًا أن القرارات الفوقية لا تستطيع أن تمحو القوى الاجتماعية الرجعية، وفى مجال الثقافة – أكثر من أى مجال والعقليات، وربط التغير العام بمظاهر الصراع اليومى. وقد كان مندور يحس، قبيل موته، بخطر عودة الثقافة السلفية الماضوية.

حاولنا أن نحيط، تدريجيا، بلحظات التنظير الأساسية عند مندور، سواء منها المستترة أو الواضحة. والسؤال المطروح الآن يتصل بتدقيق طبيعة علائق النظرية والممارسة. وبتوضيح حدود "ممارسته النظرية".

أول شىء نبرزه، هو أن العمود الفقرى لمشروع التنظير عند مندور، يستمد لَبناته، من التكوين الثقافى المطبوع بالتأثير اليونانى والفرنسى فى إطار البرامج الدراسية لجامعة السوربون، خلال فترة ما بين الحربيْن العالميتيْن. وهذا ما جعل مندور يتعلق تعلقًا كبيرًا بالمبادئ والتعريفات النقدية المستخلصة من الروائع الكلاسيكية التى كرستها الثقافة ذات النزعة الإنسانية

في الغرب. ومن ثم فإن مندور، رغم عدم معارضته للتجديد، لم يكن يناصر إلا المحاولات "الرشيدة" التي يعتبرها تطورًا طبيعيا "لذخيرة استمرارية".

ومن الأهمية بمكان، ملاحظة ثُبوت الإِطار الثقافي لمندور في حدود لا يكاد يتعداها، ويتبين ذلك من قراءة مجموعة كتاباته التي كثيرًا ما تسقط في التكرار والاجترار. وحتى عندما اكتشف الواقعية الاشتراكية، فإنه لم يبذل مجهودًا خاصا لتعميق معارفه بالاطلاع على التطورات الحاصلة في مجال النقد الأيديولوجي بأوربا، وليتسنى له أن يُرسي دعائم متلاحمة لمنهجه النقدي.

بدلاً من أن يضع موضع التساؤل الموارد الأولى لتكوينه الثقافي، اكتفى بأن يدمج عناصر جديدة وسط مجموعة المفاهيم والمصطلحات التي كان يستعملها رغم الاختزالية التي يحملها في طياته مثل هذا الإِدماج.

إن باستطاعتنا القول بأن مندور انطلق من نظرية للنقد والأدب استوحاها من مثل أعلى للثقافة الغربية، محاولاً أن يبلورها على ضوء حاجيات الحقل الثقافي القومي، لتحتل مكانة المفاهيم الأدبية القديمة التي كانت لا تزال مُسيطرة في مصر.

إلا أن ما يُحدد طبيعة العلائق بيْن النظريــة والتطبيــق عنْــد مندور، هو الاعتماد على التجريبية: فهو يتقدم، فى تطبيقاتــه، متخذًا كمسلمات، تحديدات ومبادئ نظرية يجعل منها مقــاييس جوهرية، وعندما "تَتَحدى" ظاهرة أدبية ما، القوالــب النظريــة المسبقة، فإنه يلجأ إلى أحد أمريْن: إما رفض تلك الظاهرة وعدم الاعتراف بقيمتها (مثلما فعل مع ظاهرة مســرح اللامعقــول)، وإما ارْتجال تأويل لا يأخذ بالاعتبار خصوصية الظاهرة (مثلما فعل عند محاولة تفسيره لرومانسية مدرسة أبوللو، بانتشار القمع على يد إسماعيل صدقى).

وغالبًا ما تقوده هذه المعالجة التجريبية إلى احتضان الجديد الذى أثبت وجوده وأعطى نتائجه، ولكن غياب التصور النظرى المتكامل يحول بين مندور وبين تمثل التحولات الأدبية تمــثلاً عميقًا، من شأنه أن يؤطر أبعادها وأن يُخصبها. وهنا نلتقى مرة أخرى، بأسبقية إعادة النظر فى أسس الثقافــة القوميــة بقصــد تخطى مشكلة المثاقفة. ذلك أن حل أزمة النقد لا يمكن أن تــتم بدون تحليل شامل وجدلى لمكونات الحقل الثقــافى وامتداداتــه السياسية والأيديولوجية، وسنعود إلى هذه النقطة فــى الخاتمــة العامة لهذه الدراسة.

لكن لا يَفوتنا أن نسجل هنــا، تطــابق الحــدود النظريــة لمندور، مع حدود فئات الطبقات المتوسطة التى تشــكل هيكــل الدولة القومية، والتى تُضفى طابع المشروعية علــى اســتعارة النماذج "المتيقن" من فعاليتها، بدون أن تكلــف نفســها عنــاء الاهتمام بالأسس النظرية وبعلائقها مع الممارسة.

من هذا المنظار، يصبح النقد الأدبى مكونًــا، مــن بــين مكونات أخرى، لرؤية أيديولوجية براجماتية. وتتجلى أكثر هذه الخاصية لهذا النوع من النقد الأدبى حينما نقارنه بالمنهج النقدى المؤسس على رؤية ماركسية للتاريخ ولعلائق الطبقات. ذلك أن هذه الرؤية هى الكفيلة بأن تقود إلى تقويض كثير من المسلمات المستعارة من الثقافة البورجوازية. وبعبارة ثانية، فإن الانتقائية التى لجأ إليها مندور فى تنظيره للنقد، والتى تعكــس انتقائيــة أوسع للفئات الاجتماعية التى كان يمثلها، تضطلع بدور الحجاب المانع لرؤية الأشياء بوضوح، وتُقدم خلاصًا وهميا.

غير أن هناك من سيجدون فى هــذه المقــدمات الأوليــة للتنظير التى صاغها مندور، خليفة لازِمَة من حيث إنها ترســم خُطاطة طولية للنتائج التى حصل عليها الغرب. أما تجاوز هذه المرحلة فيتطلب جهودًا وتدرجًا يتحققان فيما بعد.

إلا أننا لا نتفق مع القائلين بهذا المنطق التــدرجى الــذى كثيرًا ما يُستعمل لإحباط المشاريع الرامية إلى وضع المسلمات والموروثات والمقتبسات، موضع التساؤل وإعادة النظــر فيهــا بكيفية جذرية.

هوامش:

---

[1] عنوان لمقال أعاد نشره فى كتابه: النقد و النقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٣.

[2] جورجياس هو كبير السفسطائيين عند اليونان. وقد استشهد مندور على سفسطائية العقاد بما قاله هذا الأخير متحدثا عن تأثير الثقافة الأجنبية فى المصريين: "ان الكتاب الأمريكى لا يمكن أن يجعلنا أمريكيين، وإلا لجعلتنا التفاحة الأمريكية أمريكيين" ويعلق مندور: "وهذا مثل لكثير مما كتبه العقاد، فى سبيله هو "المغالطة" ثم "القياس الفاسد". انظر: فى الميزان الجديد، ص ١٥٦ وما يليها.

[3] فى الميزان، ص ٢٠٧.

[4] م. س، ص ٩٧.

[5] عشرة أدباء يتحدثون، ص ٢١٧ (مرجع مذكور).

[6] عنوان المقال: "الغمز واللمز فى آراء رشاد رشدى"، نشرت بتاريخ ١٩٦١/١/١٨.

[7] تصفية حساب: ثلاث مقالات نشرت فى ثلاثة أعداد من مجلة المسرح: ٧ ، ٨، ٩، السنة ١، ١٩٦٤.

[8] فى الميزان الجديد ص ٩ – ١٢.

[9] الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، الطبعة ٢، ١٩٥٧، ص ٦٠.

[10] الأدب ومذاهبه، م. م، ص ١٨.

[11] م. م، ص ٣٧.

[12] قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، م. م، ص ٢٤.

[13] عشرة أدباء يتحدثون، م. م، ص ٢٢٤.

(14) بيير ماشري Pour une théorie de la production littéraire ماسبيرو، ١٩٧١، ص ١٨ ـ ١٩.

(15) أنور عبد الملك: الأيديولوجيا والنهضة، مرجع مذكور، ص ٤٩٨ وما يليها.

(16) انظر كتاب حسين رياض: L'egypte nasséréenne باريس، دار مينوى، ١٩٦٤.

(17) الأيديولوجيا والنهضة، مرجع مذكور، وخاصة خاتمة الأطروحة، ٤٨٥ وما يليها.

(18) رسم جاك بيرك في كتابه: مصر، الإمبريالية والثورة، لوحة استعراضية للتدهور الاقتصادى والاجتماعى الذى شمل المجتمع المصرى منذ سنة ١٩٣٦.

(19) انظر: Idéologie et utopie ، باريس، نشر مكتبة مارسيل ريفيير، ١٩٥٩، وخاصة القسم الثانى بعنوان: العقلية الطوبوية: ص ١٢٤ وما يليها.

(20) مرجع مذكور، الماركسية والعالم الإسلامى، ص ١٥١.

(21) نجد نموذجًا لهذه التصنيفات فى معظم الدراسات والمنشورة بكتاب: Le rÔle extra - militaire de l'armée le Tiers – Monde طبع، بريس إنفيرستير دو فرانس، باريس، ١٩٦٦.

(22) انظر كتاب: ناصر، للصحفى الفرنسى جان لاكوتير، نشر "سوى" ١٩٧١، ص ١٢٨ وما يليها. نقرأ فيه الحكم على شخصية عبد الناصر: "راشد، جد راشد فى السياسة، هل كان هو الرجل نفسه الذى نشر هذا النص المراهق؟" (يقصد فلسفة الثورة).

(23) ترجمنا الرسالة عن ترجمتنا للفرنسية كما وردت فى المرجع السابق، ص ٣٦. وهى رسالة وجهها جمال عبد الناصر سنة ١٩٣٥ لصديقه حسن النصار.

(24) فلسفة الثورة، دار المعارف، ١٩٥٤، ص ١٠.

(25) الماركسية والعالم الإسلامى، مرجع مذكور، ص ٦٣٤.

(26) انظر كتاب أنور عبد الملك: الديالكتيك الاجتماعى، سوى، باريس، ١٩٧٢، ص ١٤١.

(27) من خطاب ألقاه عبد الناصر بتاريخ ٩ أكتوبر ١٩٦١.

(28) ذكر ذلك عبد الملك فى كتابه: مصر، مجتمع عسكرى، سوى، ١٩٦٢، ص ١٩١.

(29) ترجمنا هذه الفقرة عن الترجمة الفرنسية التى أوردتها الدكتورة الكشرى محفوظ فى كتابها: Socialisme et pouvoir en Egypte نشر المكتبة العامة للقانون والتشريع، باريس، ١٩٧٢، ص ٩١.

(30) د. الكشرى محفوظ، مرجع مذكور، ص ٩٤.

(31) الماركسية والعالم الإسلامى، م. م، ص ٦٦٤.

(32) مشروع الميثاق، ٢١ مايو، ١٩٦٢، مصلحة الاستعلامات، القاهرة ص ٥٩.

(33) الميثاق، ص ٥١.

(34) مرجع مذكور ص ١٨٣.

(35) من خطاب ألقاه فى الجلسة الافتتاحية للبرلمان، بتاريخ ١٢ نوفمبر ١٩٦٤ ـ كتب قومية، الدار القومية للطباعة، ص ٥٥.

(36) ذكرت السيدة الكشرى محفوظ فى كتابها المذكور، أربعة كتب هى: أسس الاشتراكية العربية لعصمت سيف الدولة، والبيان القومى الثورى لعبد الله الريماوى، ومدخل الاشتراكية لجلال أمين، والاشتراكية العربية ليحيى الجمال. لكن هذه الفترة عرفت "تضخمًا" فى الكتابات "الأيديولوجية" المفتقدة لأسس البحث وتمثل تاريخ الاشتراكية العلمية. وقد أدلى أساتذة الجامعة المصرية بدلوهم فى هذا المجال لإثبات قدرتهم السريعة على التحول إلى الاشتراكية العربية.

(37) د. الكشرى محفوظ، مرجع مذكور، ص ١٢٥.

(38) انظر كتاب الجدلية الاجتماعية، أنور عبد الملك، مرجع مذكور، ص ١٦٤.

(39) للمزيد من التفاصيل انظر المرجع السابق، ص ١٥٥.

(40) "الأرض والفلاح، المسألة الزراعية فى مصر" مطبعة الدار المصرية، القاهرة، ١٩٥٨.

(41) المرجع السابق، ص ٨٢.

(42) منشورات دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٥٥.
بطبيعة الحال، فإن بداية الأربعينيات، اقترنت بنشاط ثقافي واسعي يستوحي الماركسية والتروتسكية والاتجاهات الطلائعية، وكان يعبر عن نفسه من خلال الأندية والروابط والتجمعات الثقافية مثل "الفن والحرية" و"الخبز والحرية"، وجماعة البحوث.. وكانت مجلة "التطور" ذات أهمية في هذا المجال حيث التقت السريالية بالتروتسكية.. إلا أننا نهتم هنا بمرحلة النضج التي كان لها تأثير في الحقل الثقافي المصري بعد ١٩٥٢. لمزيد من التفاصيل عن البدايات انظر كتاب د. رفعت السعيد: تاريخ المنظمات اليسارية المصرية (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠)، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦.

(43) في الثقافة المصرية، ص ٤٩ ـ ٥٠.

(44) هذا الاتجاه مهد له كثير من الباحثين العرب ومن المستشرقين، وتخص بالذكر ماكسيم رودنسون، وجاك بيرك.

(45) نشير بالخصوص إلى كتاب حسين رياض Egypte nasséréenne، مينوى ١٩٦٤ ـ وكتاب محمود حسين: La lutte de classes en Egypte ماسبيرو: ١٩٧٠.

(46) انظر: يحيى حقي، فجر القصة المصرية، المكتبة الثقافية عدد: ٦، القاهرة.

(47) يوجد تحليل مفصل لهذه المراحل في كتاب: تطور الرواية العربية، للدكتور عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(48) انظر: سلامة موسى وأزمة الضمير العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت ١٩٦٥ لمؤلفه غالي شكري، وكذلك كتاب لسلامة موسى بعنوان: الأدب للشعب، نشر سلامة موسى للنشر والتوزيع، بدون تاريخ.

(49) لقد حللنا هذه الاتجاهات في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(50) نقصد بالخصوص ما كتبه محمد مندور ولويس عوض دفاعًا عن الواقعية منذ الأربعينيات.

(51) في الثقافة المصرية، مرجع مذكور، ص ٢٨.

(٥٢) لويس عوض: الثورة والأدب، وزارة الثقافة، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٦٠.

(٥٣) انظر، مثلاً، الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن، ترجمة عن الروسية محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٤٨.

(٥٥) عنوان الكتاب: قضايا أدبية، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٦.

(٥٦) نشر بعد عودته كتابًا بعنوان: جولة فى العالم الاشتراكى، دار الطباعة الحديثة، ١٩٥٧.

(٥٧) عرض ذلك فى كتابه: الأدب ومذاهبه، الطبعة الثانية، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٧، ص ٩١.

(٥٨) يمكن أن نقرأ نموذجًا لذلك فيما كتبه مندور عن هذه المسرحية فى كتابه: فى المسرح المصرى المعاصر؛ ص ١٩٤٥.

(٥٩) الميثاق، ص ١٤٠.

(٦٠) على نحو ما أوضح ذلك أنور عبد الملك فى كتابه: مصر مجتمع عسكرى، مرجع مذكور.

(٦١) لويس عوض: الثورة والأدب، مرجع مذكور، ص ٢٠٠ وما يليها.

(٦٢) درس لويس عوض هذا التحول فى كتابه السابق الذكر، وخاصة فى فصل بعنوان: فى الخلق والنقد، ص ٢٧٥ وما بعدها.

(٦٣) قدمت مجلة "الطليعة" ملفا مهمًا بعنوان: هكذا يتكلم الأدباء الشبان (سبتمبر ١٩٦٩) ويتضح من خلال الأسئلة والأجوبة أن هذا الجيل الجديد "جيل غاضب" متميز فى غضبه؛ ومن ثم فهو يعطى الأسبقية للانتقاد والسخرية وتحطيم الأصنام والسلوكات الطفيلية.. إنها واقعية متميزة تمزج الواقع بالحلم والماضى بالمستقبل..

وهذا الحكم الذى صغته فى هذه العجالة، مبنى أساسًا، على قراءتى لأعمال بعض هؤلاء الكتاب، وفى طليعتهم: جمال الغيطانى، وأمل دنقل، وعبد الحكيم قاسم، وصنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان..

[64] انظر دراسة روجيه فايول (R.fayolle): من تاريخ أدبي إلى تاريخ للآداب، بمجلة Scolies، العدد: ٢ سنة ١٩٧٢، ص ٩.

[65] النقد المنهجي، مصدر مذكور، ص ١١.

[66] المصدر السابق، ص ٢٣، يمكن الرجوع إلى نص ابن قتيبة المقصود في كتابه: الشعر والشعراء، ص ٥.

[67] المصدر السابق، ص ٢٣٦.

[68] انظر، مثلا، ما كتبه بهذا المعنى، في الصفحات: ٥٠، ٨٢، ٨٣.
يقول في صفحة ٨٢: "وهذا هو موضوع الخصومة، فأنصار القديم يرون أن الشعراء الجاهليين كانوا أصدق شعرًا، وأقرب إلى المألوف من المحدثين الذى يغربون ويبعدون بنا عن معطيات الحواس المباشرة التي هي مادة الشعر وسبيله إلى إثارة الصورة في نفوس السامعين وبعث الأصداء الملازمة للواقع.."

[69] انظر ما كتبه عبد الله العروى عن التاريخ الوضعي في كتابه: الأيديولوجية العربية، النسخة الفرنسية، ص ٩٥ وما يليها.

[70] راجع دراسة ريمى بونتون (R.ponton): وضعية لانسون، بمجلة Scolies، ٧٢.

[71] سارتر: دفاع عن المثقفين، كاليمار، باريس، ١٩٧٢ ص ١٢.

[72] كتابات لم تنشر، م. م، ص ٨٩.

[73] م. م: الأخذ من أوربا، ص ١٨ وما يليها.

[74] ليون بلوم (١٨٧٢ – ١٩٥٠) ترأس حكومة الجبهة الشعبية بفرنسا بعد انتخابات ١٩٣٩، وكان حريصًا، مثل جوريس، على تحقيق تركيب بين الاشتراكية والديمقراطية، بين الإصلاح والثورة؛ وقد كان مفهومه للاشتراكية خاليًا من المادية التاريخية، ومرتكزًا على العقل.. له كتابات نقدية أدبية على جانب من الأهمية، سنعود إليها في مناسبة أخرى.

[75] لويس عوض: الثورة والأدب، ص ١٩١.

[76] الأيديولوجية العربية، النسخة الفرنسية، ص ١٣٦.

[٧٧] روجى فايول، مرجع مذكور، ص ١٦.

[٧٨] الشعر المصرى بعد شوقى، ج٢، ص ٧٠.

[٧٩] م. م، ج٣، ص ١٤٨.

[٨٠] مجلة الشرق، عدد: ٤٧، فبراير ١٩٦١، القاهرة، ص ٥ وما بعدها.

[٨١] انظر مقالته: الإصلاحى الكبير، فى كتابه الثورة والأدب، ص ٢٠.

[٨٢] يروى لويس عوض فى مقاله المذكور آنفا، أن مندور لم يكن يكف فى أيامه الأخيرة، عن دعوة أصدقائه وتلامذته لإعداد أنفسهم "من أجل تحطيم مدينة الموت ذات الأبراج العالية السوداء، كما تم تحطيم طروادة فى العصور القديمة". ويوضح عوض بأن رمز مدينة الموت يقصد به مندور: الرجعية: "هذه المدينة السوداء ذات الأبراج الكئيبة والأسوار العالية، هى الرجعية يا صحابى. وهذه الرجعية هى التى قضى محمد مندور شبابه ورجولته فى حصارها.." ص ٧.

[٨٣] لويس ألتيسير: من أجل ماركس، ماسبيرو، ١٩٦٥، ص ١٩٨٦.

[٨٤] المثقفون والسلطة بمجلة: L'Arc، عدد: ٤٩، ص ٣.

[٨٥] فى المقدمة الطويلة التى كتبها لويس عوض لترجمته لكتاب شلى بعنوان: بروميثيوس طليقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٠.

[٨٦] فى الميزان، ص ١٧٦.

[٨٧] م. م، ص ٦٩.

[٨٨] الأدب ومذاهبه، ص ٦ وما بعدها.

[٨٩] المصدر السابق، ص ٣٩ وما بعدها.

[٩٠] الأدب ومذاهبه، ص ٩١.

[٩١] فى الميزان الجديد، ص ١٧٢.

[٩٢] خاصة فى كتبه: فى الأدب والنقد، الأدب ومذاهبه، الأدب وفنونه، المسرح.

[٩٣] مجلة المسرح، الأعداد: ٧، ٨، ٩، سنة ١٩٦٤.

خاتمة

من أجل نقد نظرى
للأدب العربى

قصدنا في هذه الأطروحة، إلى تمهيد الطريق وتجلية بعض الغوامض، لنتمكن في أبحاث لاحقة، من انتهاج مقاربة أكثر عمقًا واكتمالاً، لموضوعات تتصل بالنقد العربي وببعض الآثار الإبداعية. إن المعضلة التي تُواجه الناقد، في العمق، هي إرساء منطلقات واضحة تُوجه خطاه، وتُسعفه على تحديد منهجيته. لكن تحقيق ذلك لا يمكن أن يتم بواسطة الانتقاء أو التفكير "النظري" لتخير "أصلح" المناهج. إن الممارسة، بجوانبها النظرية والعملية، تُعتبر حجر الزاوية في تشييد منهجية الناقد، ولكنها، لتكون مُثمرة، يتحتم أن تسعى إلى تحديد موقف، أو تصفية الحساب مع التراث النقدي السابق والمعاصر.. وهي عملية لا تنتهي إلا لتبدأ، لأن جدلية الأدب والمجتمع تجعل المقاييس والقيم في حركية مستمرة، وكثيرًا ما تُصحح الرؤى والأحكام..

الموضوعى. إن كتابات محمد مندور، بما تعبر عنه من منهجية وقيم وصراعات سياسية وثقافية، تُجنبُنا الوقوع تحت وَطأة علاقة أسطورية مع ثقافتنا: فبدلاً من أن نبحث بين ثناياها عن جواب لأسئلة تصوغها اهتماماتنا الذاتية، فإننا نُولى الاعتبار للأسئلة والأجوبة الكامنة فى جزء من ثقافتنا القومية، ونساهم بذات الوقت، من خلال تجليتنا لمنهجية مندور ولخلفياته الأيديولوجية، فى إبراز تنظيره للنقد العربى على ضوء ممارساته.

واضح إذن، أن الوضعية الراهنة للثقافة العربية، وللنقد بصفة خاصة، هى التى تُكون مركز الثقل فى هذه الأطروحة. ويتعلق الأمر قبل كل شىء، بظاهرتين اثنتين:

١ _ الطابع المثالى للتحليلات النقدية الأدبية، فى معظم كتابات النقاد الجامعيين وحتى "الدنيويين" المتحررين من طقوس الأكاديمية. عبثًا نبحث فى تلك الكتابات عن إضفاءات تفسر الشروط الاجتماعية والسياسية المقترنة بكل إبداع، أو تقدم تأويلاً لنوعية الأشكال التعبيزية ولتطوراتها.. ويندر أن نَعْثر على تحليل لطرائق التعبير لا يعتمد على الشرح البلاغى بمعناه

القديم، أو المطعم بمقولات الكلاسيكية الجديدة. وقد أدركنا مدى ضحالة هذا النقد بعد إنهائنا لدراستنا الجامعية فى القاهرة: تبينت أن حصيلة دراستى الجامعية لا تسمح لى بالولوج إلى سديم الممارسة الثقافية السائدة فى مجتمعنا. فأمام صلابة الأدب والثقافة باعتبارهما جُزءينْ من جسم أيديولوجى متماسك تتنوع مظاهره التعبيرية ، وتتوحد فى الغايات، كانت ذاكرتى "الجامعية" لا تُسعفنى بأكثر من فَضَلات متدثرة بالمثالية والتعميم، وعاجزة عن النفاذ إلى جوهر المعضلات الأدبية التى أصادفها أثناء الممارسة.

٢ _ الظاهرة الثانية متصلة بالرجوع المستمر إلى مصطلحات ونظريات تنتمى على مناخات ثقافية تُسبغ على استعمالنا لها صفة التفوق فى نظر القراء، ولكن فهمهم لها يظل مستعصيًا فى معظم الحيان.

على أن الوعى المنادى بإعادة النظر فى علاقاتنا بثقافة "الآخر"، لا يزال فى بداياته، ولا يزال يصادف عقبات كبيرة، أهمها "الحماية – الذاتية" المتوافرة للاتجاه التقليدى لكونه ملتحمًا ومشخصًا فى قوى وبنيات اجتماعية سائدة لا تزال.

للنظام الجديد: ومن ثم كتاباته لم تعد تتوفر على الفعالية الأيديولوجية نفسها. لقد غدا إنعكاسًا متلقيًا بعد أن كان انعكاسًا مبدعًا.

على صعيد النقد الأدبى، تكتسى أعمال مندور دلالة كبيرة داخل الحقل الأدبى المصرى والعربى على السواء. فتكوينه الثقافى بالسوربون، فى الثلاثينات، هو الذى أمده بأدواته ومصطلحاته ومنهجيته، لتقييم الآثار الأدبية وتوجيهها. وشروط الممارسة الأدبية فى مصر هى التى تفسر لنا، إلى حد كبير، إستمرار هذا النوع من الكتابة النقدية فى شكل محادثة[١] Causerie، تأخذ من كل شيء بطرف، ويجمع بين التأريخ والتحليل والتمحيص اللغوى، والتصنيف على أساس مصطلحات مستعارة من فروع معرفية متباينة.

ولا شك أن تأثير المثاقفة واضح فى النقد العربى، سواء من خلال طريقة سير منظومات التعليم، أو من خلال استنساخ أنماط ونماذج منهجية ومعرفية فى حقل العلوم الإنسانية. وأعتقد، استنادًا إلى ملاحظاتى الخاصة وإلى بعض الدراسات[٢]، أن الجامعة المصرية تساهم، بنوعية برامجها

ومناهجها المأخوذة عن "كُبريات" جامعات أوربا، فــي الحفــاظ على الجوانب السلبية الملتصقة بالمثاقفة.

حتى الثقافة "الدنيوية" قلما تنجو من استنساخ القيم الثقافيــة "الحديثة"، باعتبارها نموذجًا أعلى. ذلك أن غياب فكــر نقــدى يُوجه هذا التماس الثقافى، ويسد الثغرات المصاحبة لنقل الثقافات الأخرى (عن طريق الترجمة الجزئية أو المشوهة، وعن طريق التلخيصات القاصرة)، يؤدى فى النهاية، إلى تعزيز نموذجيــة الغرب الثقافية، لأن قراءنا يتعرفون عليه فى إطار لا تاريخى، ولا زمنى. هذا ما يُفسر لنا، من بعض الوجوه، استمرار فعالية الأسس النظرية الأدبية والنقدية التى استمدها مندور من ثقافــة "كونية"، واعتمد عليها ودافــع عنهــا مــن خــلال تحليلاتــه وتطبيقاته..

هل نغالى إذا قلنا، تدقيقًا، بأن مفهومه مفصولاً عن ممارسة نظرية، هو الذى سَجَنَهُ داخل مجموعة من التعريفات والمقولات العاجزة عن التقاط الظواهر والإنتاجات الأدبية فيما تتوفر عليه من سيرورة نوعية، وفيما تَستلزمه من أشكال جديــدة ملائمــة لمضاميــنها: وغذا كان مندور يعبر أحيانًا عن ضرورة اعتبار

كتابته النقدية بحثًا عن سببية واضحة، وعن ترابط مُتشابه مع منطلقاته ومفاهيمه النظرية. وهذا ما يُوحى لنا بدَوَرَانية كتاباته النقدية وتكراريتها.

ثانيًا، غياب مفاهيم ومصطلحات متماسكة، تُحيلنا على بناء نظرى، أو على منظومة فكرية مستخلصة من قرن بين الممارسة والتنظير. فإذا كان مندور يستشهد، باستمرار، بمعلوماته الجامعية، فإنه لم يُوفق إلى بلورة إطار نقدى نظرى يستمد منه منهجيته ويطورها حسب مستلزمات الموضوعات المعالجة. صحيح أنه يلح على ضرورة اعتبار خصوصية الأدب العربى والمجتمع المصرى، لكن هذه الصيغ لا تتجاوز مستوى النية. ولأنه لم يتمكن منْ تطوير وتعميق أدواته المفهومية ومصطلحاته الفاعلة، فإن كثيرًا من تفسيراته وتحليلاته للأعمال والظواهر الأدبية، اكتسبتْ طابع الارتجال أو الصدفة.

قد يُحس البعض، عند قراءاتهم لهذه الخاتمة، بأن حصيلة بحثنا تَتَسم بالسلبية تجاه محمد مندور. لكن جوهر المشكلة لا علاقة له بإثبات إضافات مندور أو قصوره، وإنما تعود هذه الملاحظات التى أبْدَيْناها، إلى دراستنا لكتاباته النقدية بعد مُضى

مسافة زمنية على ظهورها، فأصبح بالإمكان التساؤل عن فعاليتها فى "زمنها" وعن محدوديتها فى إطار التاريخ.

من هذا المنظور، يلتحق مندور وكتاباته ومواقفه، بالمواد "المجربة" التى أفرزها الحقل الثقافى للعالم العربى. ومجموع هذه الموارد، تصبح من مواد أخرى وعوامل ثابتة، مقفزًا نحو آفاق جديدة.

لأجل ذلك ألححنا فى هذه الخاتمة، على ضرورة ممارسة نقد نظرى للأدب العربى، ونحن نقصد بهذه الصيغة إبراز قناعة قوية عندنا، أكثر مما هي دعوة برنامجية. ذلك أن القصور "النظرى" الذى عايَناه فى مختلفِ الحياة اليومية للمجتمع العربى، قد تأكد لنا من خلال إنجازنا لهذه الأطروحة، ومساءلتنا لكتابات فكرية وأدبية. ويلزم القول بأن منهجنا فى هذا البحث، لم يكن مكتملاً منذ البداية، بل إن أهم عناصره تجمعت وتبلورت أثناء البحث. إلا أن ما زاد اقتناعنا به هو ضرورة الاعتماد على ما أسميه مؤقتًا بـ : النقد النظرى.

إن العناصر العامة لهذه المنهجية لا تتجاوز كثيرًا مرحلة التلمس:

وإبراز لحظة التحول فى كل شىء، تلك اللحظـــة التـــى هـــى ملموسة مع أنها تُسهل علينا عمل التجريد"[7].

هوامش :

---

[1] R. Jakobson فى دراسة عنوانها "عن الواقعية الفنية" المنشورة بكتاب جماعى عنوانه: Tgéorie de la littérature، لوسوى، ١٩٦٥، ص ٩٨، يقول: "منذ أمد قريب، لم يكن تاريخ الفن وخاصة تاريخ الأدب، علمًا، بل مجرد محادثة..".

[2] انظر، مثلاً، جـ. جاك واردنبورغ: الجامعات فى العالم العربى نشر موقون ١٩٦٢، جزءان.

[3] بييرماشرى Pour une théorie de la Production littéraire: مرجع مذكور، ص ١٣٧.

[4] "هكذا يكون العمل النظرى، مهما بلغت درجة تجريديته، عملاً منصبا دائمًا على السيرورات الواقعية. على أن هذا العمل المنتج لمعارف، يقع جميعه داخل سيرورة الفكر: فليس هناك مفاهيم أكثر واقعية من غيرها.." Pouvoir Politique et classes Sociales.

[5] نشير بالخصوص إلى رسالة الدكتور جمال الدين بن الشيخ عن:
Les voies d'une creation: essai sur la poésie arabe dans la lere moitié du ill S.H/ixé s.j.c"
ومنها استخرج كتابه المنشور بعنوان Poétique Arabe، نشر أنتربوس ١٩٧٥.

[6] ايزينشتاين، ذكره أندريه جيسلبريت فى مقال بعنوان:
Marxime thoérle de la littérature, revue: la nouvelle critique, special 39 bis, 1970, p. 31.

[7] المرجع السابق، ص ٣٢.

٢ – النقد المنهجى عند العرب، دار نهضة مصر (١٩٤٤).

٣ – نماذج بشرية، لجنة التأليف والنشر، القاهرة (١٩٥١).

٤ – فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر (١٩٤٩).

٥ – الديمقراطية السياسية، كتاب المواطن، القاهرة (١٩٥٢).

٦ – مسرحيات شوقى، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٧ – إبراهيم المازنى، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٨ – خليل مطران، نهضة مصر، القاهرة (١٩٥٤).

٩ – محاضرات عن إسماعيل صبرى، معهد الدراسات العربية، القاهرة (١٩٥٦).

١٠ – ولى الدين يكن، معهد الدراسات العربية، القاهرة، (١٩٥٦).

١١ – الشعر المصرى بعد شوقى، نهضة مصر، القاهرة غير مؤرخ.

١٢ – الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. الثانية (١٩٥٧).

١٣ – المسرح النثرى، دار نهضة مصر، القاهرة. غير مؤرخ.
١٤ – جولة فى العالم الاشتراكى، البعث الجديد، القاهرة (١٩٥٧).
١٥ – محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية. (١٩٥٨).
١٦ – قضايا جديدة فى أدبنا الحديث، دار الأدب بيروت، (١٩٥٨).
١٧ – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر، القاهرة. غير مؤرخ.
١٨ – فن الشعر، المكتبة الثقافية، عدد: ١٢، القاهرة. غير مؤرخ.
١٩ – الثقافة وأجهزتها، دار المعارف، القاهرة (١٩٥٨).
٢٠ – مسرح توفيق الحكيم، نهضة مصر، ط. ثانية (١٩٦١).
٢١ – الأدب وفنونه، نهضة مصر، ط. الثانية (١٩٦٣).
٢٢ – المسرح، دار المعارف، القاهرة (١٩٦٣).
٢٣ – النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر (١٩٦٤).

مراجع نقدية وتاريخية

١ - العالم (محمود أمين) ود. أنيس (عبد العظيم: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت (١٩٥٥).

٢ - العالم (محمود أمين):

معارك فكرية، كتاب الهلال، القاهرة، عدد: ١٧٧. (١٩٥٦).

٣ - العروى (عبد الله):

L'idéologie arabe contemporaine, Maspéro, 1967.

٤ - الشافعى (شهدى عطية):

تطور الحركة الوطنية المصرية، الدار المصرية، القاهرة (١٩٥٧).

٥ - البشرى (طارق):

الحركة السياسية فى مصر (١٩٤٥ - ١٩٥٢) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(١٩٧٢).

٦ - الكشرى (السيدة محفوظ):

Socialisme et pouvoir en Egypte, librairie general de droit et de jurisprudence, 1972, Paris.

٧ – إسماعيل (د. عز الدين):

الأسس الجمالية فى النقد العربى، القاهرة (١٩٥٥).

٨ – بيرك (جاك): J. Berque

L'Egypte impérialisme et révolution, Gallimard, 1967.

٩ – بيوت (جاك مارك) J.m. piotte

La pensée politique de Gramsci, Anthropos, 1970.

١٠ – حسين (طه):

فى الأدب الجاهلى، دار المعارف، القاهرة.

١١ – حسن (طه):

مستقبل الثقافة فى مصر، دار المعارف، القاهرة (١٩٤٤).

١٢ – حسين (محمود):

La lutte de classes en Egypte (1945 – 1970) 2éme édition, Maspéro, 1971.

١٣ – رضوان (فتحى):

عصر ورجال، مكتبة الأنجلو، القاهرة (١٩٦٧).

١٤ – رودنسون (مكسيم):

Marxisme et monde musulman, ed. Seuil, 1972.

1. Barthes (R.) Critique et vérité, ed. Seuil 1966.
2. Barthes (R.) Essais critiques, ed. Seuil 1964..
3. Bourdieu (R.) Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe, in: SScolies, Presse universitaire de France, 197/1.
4. Bourdieu (P.): Disposition esthétique et competénce artistique, revue: Temps Modernes, Février 1971, No. 295.
5. Goldman (L.). Pour une sociologie du roman, Gallimard, 1964.
6. Goldman (L.): La création culturelle dans la société modern, Donël / Gonthier, 1971.
7. GGoldman (L.): Structure mentale et création culturelle, ed. Anthropos, 1970.
8. Les chemins actels de la critique, collectif, Plon, 1967.
9. Lukacs (G.): La signification présente de réalisme critique, traduction francaise de M. Gandillac, Gallimard, 1960.

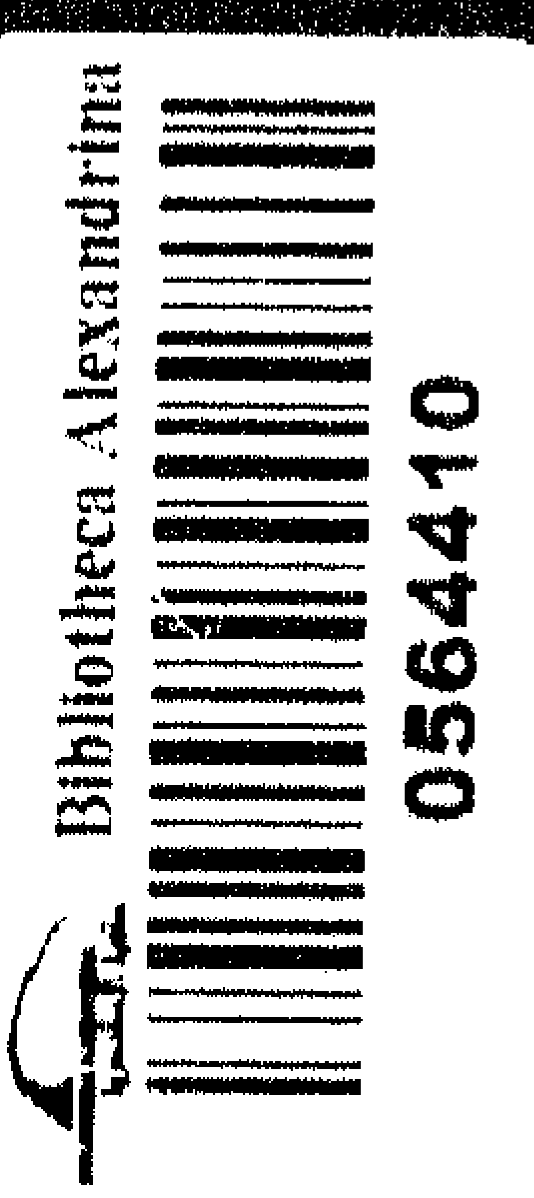
10. Lukacs (G.): Thorie du roman, Gonthier, 1963.
11. Macherey (P.): Pour une théorie de la production littéraire, ed Maspéro, 1971.
12. Nouvelle critique (La.): Colloque de Cluny II: Littérature et idéologies 2, 3, 4, Avril 1970.
13. Structuralisme et marxisme, collectif, colle. 10/18, 1970.
14. Tel Quel: Théorie d'ensemble, collectif, seuil, 1968.
15. Théories de la litérature, textes des formalistes russes, traduction de Todorov, seuil, 1965.
16. Vernier (F.): Une science de la literature est elle Possible? Ed, Nouvelle critique, 1972.

«إن اختيار مندور موضوعًا لهذا البحث راجع إلى «تمثيليته» لاتجاه طلائعى فى النقد العربى طيلة عشرين سنة (١٩٤٤ - ١٩٦٤)، وإلى التأثير الذى لا يزال يمارسه بواسطة كتبه المقررة فى المعاهد والجامعات » .

كيف نفهم كتابات مندور ؟

وما هى الشروح التى يمكن إعطاؤها لتحولاته الثقافية والسياسية؟ هذا ما تحاول هذه الدراسة الإجابة عليه ، من خلال وضع مندور وكتاباته داخل سياق الحقل الأدبى ، المرتبط بدوره بالحقل السياسى، باعتباره متفاعلاً مع التكوينات الاجتماعية التى تلعب الدور الأساسى فى تحديد الاتجاهات والاختيارات .

والكتاب ، بعد ذلك ، تجربة نقدية كبيرة حول ناقد كبير ، ساهم فى تأسيس الحركة النقدية العربية المعاصرة .



تصميم الغلاف : راندة عبد الكريم